رومان ياكبسون

قضايا الشعرية

ترجمة محمد الولي ومبارك حنون

المعرفة الأدبية



دار توبقال للنشر

قضايا الشعرية

العناوين الأصلية للنّصوص ومصادرها

Qu'est-ce que la poésie ?
Poésie de la grammaire et grammaire de la poésie (I)

Questions de poétique,

Coll. Poétique, Seuil, Paris, 1973.

Linguistique et poétique

Essais de linguistique générale,

Les Editions de Minuit, Paris, 1963.

Le Parallélisme

Dialogue,

Flammarion, Paris, 1980.

Poésie de la grammaire et grammaire de la poésie (II)

Une vie dans le langage,

Coll. Propositions, les éditions de Minuit, Paris, 1984.

رومان ياكبسون

قضايا الشعرية

ترجمة محمد الولي ومبارك حنون

دار توبقال للنشر
عمارة معهد التسيير التطبيقي، ساحة محطة القطار
بلفدير، الدار البيضاء 05 ـ المغرب
الهاتف : 24.06.05/42

تمّ نشرُ هذا الكِتاب ضِمْن سِلسِلة
المعرفة الأدبية

الطبعة الأُولى 1988

رقم الإيداع القانوني 1988/300

تقديم

نقدم أوّل مرّة للقارئ العربي خمسة نصوص لمعلّم الشّعرية الحديثة رُومَان يَاكُوبْسُونْ، وهي تؤكد انقلاب الدّراسات الشعرية في العصر الحديث، وهذه النّصوص هي «اللسانيات والشعرية» و«ما الشعر ؟» و«شعر النحو ونحو الشعر ـ 1 » و«شعر النحو ونحو الشعر ـ 2 » و«التوازي».



إن اسم يَاكُوبْسُون أصبح متداولاً في الثقافة العربية، نظراً لأعماله الرائدة في مجالي اللسانيات (وخاصة الصوتيات) والشعرية. إلا أن أعماله الأساسية، في هذين المجالين، لم تجد طريقها بَعْدُ إلى اللغة العربية. ولعل صعوبة نقلها تكمن في لغتها الواصفة التي لم تُكْتَمَل بعدُ في إطار اللغة العربية، إضافة لاهتمام ثقافتنا بالشروح بدل إعطاء الأولوية في التّرجمة للنصوص الأساسية. ويمكن اعتبار عملنا هذا استجابة لاستراتيجية «دار توبقال للنشر» في التّوجه المباشر نحو الأعمال الأساسية.



رُومَانْ أُوسِيبُوفِيتْش يَاكُوبْسُون Roman Ossipovitch Jakobson من مواليد 11 أكتوبر 1896 بمُوسْكُو. وقد ورث عن عائلته الاهتمام بالعلم، فأظهر في سن مبكرة الاهتمام بالآداب العالمية، وقد عاصر مدارس شعرية في روسيا منها الرمزية والمستقبلية، كما ساهم هو الآخر بكتابة الشعر ضمن الاتجاه المستقبلي، وقد ربطته في هذا السياق علاقة صداقة مع الشاعرين مَايَاكُوفَسْكِي وكْميبْنِيكُوف.

أبدى إعجابه بمَالارْمِي ونُوفَالِيس بوصفهما من مُنظّري الرمزية والرومانسية. وخلال دراسته الجامعية اكتشف سُوسِير وهُوسْرل وتأثر ببُودْوَان دُوكُورْتُونَاي المؤسس الأول للصوتيات.

ويُعتبر يَاكُوبْسُون مؤسّساً مشاركاً لحلقة موسكو اللسانية (1915 ـ 1920)، وهي الحلقة التي كانت على اتصال بحلقة أخرى تشكلت في بِّيتِرْسْبُورْغ أيْ الأُوبُويَازْ (جمعية دراسة اللغة الشعرية). وقد لعب دوراً هامّاً في نشأة مدرسة «الشكلانيين» الروس لِيَنْتَقِل فيما بعدُ إلى تَبَنِّي البِنْيَوِيَّة.

عاش يَاكُوبْسُون «يُغيِّر بلداً ببلد أكثر مما يبدِّل حِذاء بحِذَاء». استقر في تْشِيكُوسْلُوفَاكْيَا مدة تقارب العشرين سنة. وقد ارتبط نشاطه العلمي، فيما بين الحربين، بنشاط حَلْقَة بْرَاغ اللسانية حيث ساهم في تأسيسها سنة 1926 وكان نائباً لرئيسها. وكان هو وتْرُوبِتْزكُويْ الناطقيْن الأساسيّيْن باسم هذه الحلقة. سَاهَم في الثلاثينيات، بشكل فَعَّال، في بلورة النظرية الفونولوجية، وعاش فترات متقطعة مُتنقلاً بين الدّانمارك والنرويج والسويد قبل أن يتجه إلى أمريكا سنة 1941، حيث ربطتهُ علاقةُ صداقةٍ مع كْلُود لِيفِي سْتْرُوس.

بدأ منذ سنة 1946 يُدرِّسُ في جامعات أمريكية، نذكر منها على وجه الخصوص MIT (Institute of Technology Massachusetts)، بوصفه أستاذاً للسانيات العامة واللغة والأدب السْلاَفِيَّيْن. كما ساهم، بشكل رئيسي، في أعمال حلقة نيويورك اللسانية، وفي إدارة مجلتها Word. وتفرغ في الستينيات والسبعينيات لدراسة الشعر.

ولم تكن مرحلة التقاعد لتحجمه عن العمل الدؤوب. فقد ظل يشد الرحال ناشراً المعرفة في كل أرجاء المعمور، مُدَرِّساً ومُشَاركاً في الندوات واللقاءات العلمية، إلى أن وافته المنية في 18 يوليوز 1982.



كانت الشعرية هي التي قادت يَاكُوبْسُون إلى اللسانيات، فقد كان يود التّخصص في تاريخ الأدب، إلا أن القضايا التي كانت تشغله استعصى عليه حلُّهَا خارج منظور لساني. فانكب على توضيح موقع اللغة ضمن الأنساق السيميائية الأُخرى، وتحديد العلاقات الوثيقة والمتعددة التي تربط اللسانيات بمختلف

العلوم. وقد انتهى إلى اعتبار اللغة شديدة العلاقة بالثقافة واعتبار اللسانيات شديدة العلاقة بالأنثرُوبُولُوجْيَا الثقافية. كما لم يفته بسط الرأي بخصوص علاقة نظرية التواصل باللسانيات. فأولى اهتماماً بالغاً بمفهوم التواصل وعلاقته بالوظيفة المرجعية وبالتعبير وبالشعر، منتهياً إلى رفض اعتبار اللغة «أداة للتواصل» لأنها هي التي تؤسس كل عملية تواصلية.

إن اللسانيات، عند يَاكُوبْسُون، هي العلم الذي يشمل كل الأنساق والبنيات اللفظية. ولكي تستوعب مختلف هذه البنيات، كان عليها ألاَّ تُخْتزل في «الجملة» أو أن تكون مرادفة لـ «النحو». فهي «لسانيات الخطاب» أو «لسانيات فعل القول».

ومن أبرز الإسهامات العِلْمِيّة اللسانية ليَاكُوبْسُون تلك التي تتصل بالجانب الصوتي والمتَمثلة في ما سُمِّي بـ «الثنائية» (le binarisme =)، حيث وضع تحديداً عَلاقِيّاً خالصاً ونسبِياً للملامح المميزة، فأصبح، بذلك، التعارضُ الثنائيُّ هو نمط العلاقة الأكثر بساطة، وتم اكتشافُ الخاصية الثنائيَّة لعدد من العلاقات بين الأصوات التي ظلت لزمن طويل مجهولةً وصعبةَ الإدراك.

وعلى عكس اللسانيين البنيويين الأمريكيين، أوْلَى يَاكُوبْسُون عنايةً غير يسيرة بالمعنى محاولاً دراسته دراسة لسانية، فحدّد العلاقة بين الدال والمدلول تحديداً خاصاً وأَوّلَ اعتباطية الدليل باعتبارها مُجَاورة مُسَنَّنة Contiguïté Codée، كما كَان مِنْ بَيْن اللِّسَانِيِّين الأوائل الذين درسوا المعيِّنات les embrayeurs.



لم يَكُفَّ يَاكُوبْسُون في جُلِّ كِتَابَاتِه عن التأكيد أن الشعر يتسم بالتشديد على شكل الرِّسَالة، حيث تتمتع الدلائلُ في حد ذاتها بثقل خاص، وتكتسب سمكاً ينقلُها من وضع الإحالة الشفافة على المحتوى أو المرجع أو الذات... إلى وضع التميّز الذاتي بإزاء ذلك كله. وهنا «لا تعود الدلائل مجرد ظِلّ وإنما تصبح بالأحرى شيئاً» حسب عبارة شْلُوفَسْكِي.

ويكتسب الشعر هذه السمة المسماة «وظيفة شعرية» بفضل «إسقاط مبدإ المماثلة من محور الاختيار على محور التأليف»، وتنتج عن ذلك البنية التي تُسَمَّى التَّوَازِي. ويشمل عند يَاكُوبْسُون أدواتٍ شعريةً تكرارية، منها الجناسُ

والقـافيـةُ والترصيعُ والسجعُ والتطريزُ والتقسيمُ والمقـابلـةُ والتقطيعُ والتصريعُ وعـددُ المقـاطـع أو التفـاعيـل والنبرُ والتنغيم. ويمكن لبنيــة التـوازي هــذه أن تسـتـوعب الصـور الشعريـة بمـا فيهـا من تشبيهـات واستعـارات ورمـوز. ويمكن للتوازي أن يتخطى حـدود البيت أو المقطوعـة لكي يستـوعب القصيـدة بـأتمّهـا حيث تُوَازِي مجموعـة من الأبيـات (أو مقطوعـة) مجموعـةً أخرى ضمن القصيـدة نفسها. ويمكن لهذه الوظيفـة الشعريـة أن تتحقق في الشعر على وجـه الخصوص باعتماد الاستعارة أسـاسـاً، وذلـك مقـابل النثر القصصي الـذي يعتمـد أسـاسـاً على الكناية أو المجاز المرسل، حيث لا يتم الانتقالُ من شيء إلى شيء آخر شبيهٍ بِـهِ كما هو حال الشعر، وإنما يتم الانتقال من شيء إلى شيء آخر مُجَاوِرٍ.

ومع ذلك لم يفُتْ يَاكُوبْسُون أن يُعبّر عن تحرجه إزاء تحديد جـامـد للشعر. لا توجـد أسوارٌ صينيـة بَيْنَ الشعر والحيـاة، وبين الشعر والمرْجِـع، وبين الشعر والمبـــدِع، وبين الشعر والمُتَلَقّي، وبين الشعر وبـــاقي الفنــون، وبين الشعر والهموم الإنسانية، كل ذلك يخترق الرسالة الشعرية ويتقاطع دَاخِلَهَا.

المترجمان : محمد الولي ومبارك حنون

ما الشّـعـر ؟[1]

«قلت : إن الانسجام يتولّد من التّباينات، والعالم كلّه يتكوّن من عناصر متعارضة و...» قاطعني مَاشَا : «الشعر، الشعر الحق يحرّك العالم بطريقة أشدّ جوهرية ومفاجئة بقدر ما تكون التّباينات منفرة حيث يبرز تناسب خفي».

ك. سابينا K. Sabina

ما الشّعر ؟ ينبغي لنا إذا أردنا تحديد هذا المفهوم أن نعارضه بما ليس شعراً. إلا أن تعيين ما ليس شعراً ليس، اليوم، بالأمر السّهل.

ففي العصر الكلاسيكي أو الرّومانسي كانت قائمة الأغراض الشّعرية محصورة للغاية. ولنتذكّر المتطلّبات التّقليدية : القمر والبحيرة والبلبل والصّخور والوردة والقصر الخ. ولم يكن على الأحلام الرّومانسية نفسها أن تبتعد عن هذا المحيط. كتب مَاشَا : «لقد حلمت اليوم أنّني كنت وسط أنقاض تتهاوى أمامي وخلفي، وتحت هذه الأنقاض، كانت الأرواح الأُنثوية تستحمّ في بُحيرة... مثل عاشق يبحث عن معشوقته في قبر... ثم انطلقت عظامٌ متراكمةٌ في بناية قوطية خربة طائرة من خَلَلِ النّوافذ». وبصدد النّوافذ، فقد كان القوط يوثرونها بتقدير خاص، وقد كان القمر يضيء بالضّرورة خلفها. واليوم فإن كل نافذة هي أيضاً شعرية في نظر الشّاعر بدءاً من المنافذ الزجاجية الفسيحة لمتجر كبير إلى كوة مقهى صغير في القرية وسخها الذباب. وقد سمحت نوافذ الشّعراء إلى اليوم برؤية كل أنواع الأشياء.

(1) نشر هذا المقال في الأصل. « Coje pœsie ? », **Volné smèry**, XXX (1933-1934) p. 229-239

وترجم إلى الفرنسية ونشر في R. Jakobson, **Huit questions de poétique**. Paris. Seuil. 1977 من ترجمة مارغوريت ديريد

وقد تحدّث عن هذا نزْڤال في Antilyrik :

تبهرني وسط الجملة حديقة
أو مرحاض. إن هذا لا أهمّية له.
لم أعد أميِّز بين الأشياء بحسب الفتنة والقبح اللذين أسندتموهما إليها.

يعتقد الشاعر المعاصر، شأنه شأن كرامازوف العجوز «ألاّ وجود لنساء ذميمات». وألا وجود اليوم لطبيعة ميّتة أو لفعل، وألا وجود لمنظر طبيعي أو لفكرة، خارج مجال الشّعر اليومَ. إن مسألة الغرض الشّعري هي اليوم إذن بدون موضوع.

هل يمكننا تحديد مجموع الأُدوات الشّعرية لـ Kunstgriffe. لا، لأَن تاريخ الأدب يشهد على تنوعّها الثابت. والخاصّية القصدية نفسها للفعل الإبداعي ليست إجبارية. يكفي أن نتذكّر المرّات الكثيرة التي كان فيها الدادائيون والسّرياليون يتركون للصّدفة صناعة الأشعار. ويكفي أن نفكّر في اللّذة الكبيرة التي كان يشعر بها الشّاعر الرّوسي كليبنكوف إزاء الأخطاء الطباعية : إذ كان يعلن أن المحار قد كان أحياناً فنّاناً بارعاً. إن عدم فهم العصور الوسيطة هو الذي كسّر أطراف التماثيل العتيقة، واليوم فإن النّحات هو نفسه الذي يقوم بهذه المهمّة، والنتيجة (مجاز فنّي) هي نفسها. بماذا نفسّر ألحان مُوسُورْكْسْكِي Moussorgski ولوحاتَ هنْرِي رُوسُو ؟ هل نفسّر ذلك بعبقرية هذين الفنّانين أم بأمّيتِهِمَا في مجال الفن ؟ ما هو سبب اقتراف نزڤال للأخطاء في اللّغة التشيكية. هل يعود ذلك إلى عدم تعلّمه لها أم أنه بعد أن تعلّمها كان يتعمّد رفضها ؟ كيف يمكن الوصول إلى تراخي المعايير الأدبية الرّوسية لو لم يجئ غُوغُول الأوكراني الذي لم يكن يتقن اللّغة الروسية ؟ ماذا كان يمكن أن يكتب لُوتْرِيَامُون مكان **أغاني مالدورور** لو لم يكن مجنوناً ؟ تشكّل هذه التّساؤلات جزءاً من جنس المشاكل الطريفة التي ينتمي إليها موضوع الإنشاء المدرسي من قبيل : ماذا كان سيكون جواب مارغَرِيت لفَاوْسْت لو كانت رجلاً ؟

وحتى لو تمكنّا من تحديد الأدوات الشّعرية النّمطية لدى شعراء عصرٍ ما فإنّنا لن نكون بذلك قد اكتشفنا بعدُ حدودَ الشّعر. إن نفس الجناسات وأدوات تناغمية أُخرى تستعملها خطابة هذه المرحلة، والأكثر من هذا فإن الكلام اليومي يستعملها. إنّكم تسمعون في الحافلة مزحات قائمة على نفس الصّور التي يقوم عليها الشّعر الغنائي الأكثر حذقاً، والنّمائم مؤلفة في الغالب حسب القوانين المتحكّمة في الأَقاصيص الرّائجة حديثاً، أو على الأَقلّ (وذلك تبعاً للمستوى الثقافي للنّمّام) أقاصيص الحقبة الماضية. إن الحد الذي يفصل الأثر الشّعري عن كل ما ليس

أثراً شعرياً هو أقل استقراراً من الحدود الإدارية للصّين. لقد كان نُوفَـالِيس ومَـالاَرْمِي يعتبران الحروف الأبجـديـة أعظم الآثـار الشّعريـة. وكـان الشّعراء الرّوس يعجبون من الطّـابع الشّعري لبطاقة الخمور (ڤَيازيمْسْكِي Viazémski) ومن قائمة أثواب القيصر (غُوغُول) ومن مؤشر السكك الحديدية (بَاسْتِرْنَاك)، بل ومن فاتورة الصبان (كْرُوتْشِينِيـك Kroutchennykh). ويصرّح الكثير من الشّعراء اليوم أن الاستطلاع أثرٌ فنيٌّ يكون الفنُّ فيـه أشـدّ حضوراً من حضوره في الرّوايـة أو الأُقصوصة. سيكون صعباً علينـا لو تحمّسنـا حـاليـاً للقريـة الصّغيرة الجبليـة،[2] والحـال أن الرّسائل الشّخصية لبُوزِينَا نِمْكُوڤَا Božena Němcová تبدو لنا بمثابة أثر شعري عبقري.

هناك حكاية تُحكى عن أبطال المصـارعـة اليونـانيين ـ الرّومـانيين. إن بطل العـالم قـد انهزم على يد مصارع من الدّرجـة الثـانيـة. وقـد صرّح أحـد المتفرّجين أن هـذا مجرّد خـدعـة واستفزّ المنتصر وهزمه. وفي اليوم التالي كشفت صحيفة أن المقابلة الثـانيـة كـانت هي أيضـاً مجرّد خدعة متّفق عليهـا مسبقـاً. لقـد حضر المتفرّج إلى هيئـة تحرير الجريـدة وصفع كـاتب المقال. إلا أن إفشاء الصحيفة واستنكار المتفرّج كانا هما أيضاً مجرّد خدعة متفق عليها مسبقاً. لا تثقوا في الشّاعر الذي يتنكّر باسم الحقيقة والواقع الخ. الخ. لماضيـه الشعري أو للفن بشكل عام. لقد كان تُولْسْتُوي يرفض أثره الأدبي بغضب، إلا أن هـذا لم يمنعـه من أن يكون شـاعراً، إذ إنه كان يشق طريقاً نحو أشكال أدبية جديدة وغير مطروقة بعد. لقـد قيل بحقّ إن الممثّل حينما يزيل القناع فإنّما يفعل ذلك لأجل أن يُبَيِّن مساحيقه. ويكفي أن نُذكِّر بحدث قريب العهد وهو المزحة الكرنڤالية لدُورِيش[3] Durych. لا تثقوا أيضاً في الناقد الـذي يستفز شـاعراً ما باسم الأصـالـة وبـاسم مـا هو طبيعي، إنّـه يرفض بـالفعل اتّجـاهـاً شعريـاً، أي مجموعـة من الأدوات المشوّهة بـاسم اتّجـاه شعري آخر، أي مجموعـة أُخرى من الأدوات المشوّهـة. فـالفنّـان يلعب نفس الـدّور بنفس القـدر حينمـا يعلن أن الأمر لا يتعلّق هـذه المرّة بـالشّعر Dichtung وإنّما يتعلّق بالواقع Wahrheit مجرّداً، أو حينما يؤكّد أن هذا الأثر هو مجرّد إبداع وأن «الشّعر هو في جميع الأحوال كذب، والشّاعر الذي لا يُقْدِمُ على الكذب بـدون تردّد بـدءاً من الكلمـة الأُولى لا قيمة له».

إن هناك مؤرخين للأدب يعرفون عن الشاعر أكثر ممـا يعرفـه الشّـاعر عن نفسـه، وأكثر مما يعرفه العالِم الجَمَـالِي الـذي يُحلّل بنيـة أثره الأدبي وأكثر ممـا يعرفـه عـالم النّفس الـذي يدرس بنية حياته الذهنية. يُظْهِرُ هؤلاء المؤرخون بيقين الوَاعِـظ الـدّينيّ مـا هو مجرّد «وثيقـة

2) إشارة إلى الحكاية الأكثر شعبية لـ Božena Němcová : **قرية جبلية**، 1856.

3) هـاجم مـؤرّخ الأدب آرن نـوفـاك Arne Novák درويش في جريـدة برنـو Brno Lidové noviny وقـد أجـاب درويش بمقـال معنون بـ «كرنڤال» حيث يتّخذ سـاخراً سلوك التّائب وقَبِلَ في الظاهر حجج غريمه.

إنسانية» في أثر الشّاعر وما يشكّل «شهادة فنّية» حيث يوجد «الصّدق» و «وجهة النّظر الطبيعية حول العالم» وحيث تعتبر «التّعِلّة» و «وجهة النظر الأدبية والمصنوعة» وما «يأتي من القلب» تصنّعاً. وهذه العبارات استشهادات مقتبسة من دراسة **العشق المنحط** لهْلاَفَتْشِيك Hlaváček وهي فصل من فصول مؤلف حديث العهد لسُولْدَان Soldan.[4] إن العلاقات بين شعر العشق وعشق الشاعر موصوفان وكأن الأمر لا يتعلّق بمفاهيم جدلية وبتحولها وتقلّبها المستمرّين ولكنّه يتعلّق بمواد غير متغيرة لمعجم علمي، وكأن الدّليل والشّيء المدلول عليه كانا مرتبطين ارتباطاً نهائياً في زواج أبدي وكأننا قد نسينا ما يعْلمه علم النفس منذ أمد طويل، ذلك أن أي إحساس ليس خالصاً ما لم يمتزج بإحساس مناقض له (ازدواج الإحساسات). كثيرة هي أعمال التاريخ الأدبي التي لا تزال تَطَبّقُ اليوم بصرامة الخطاطة الثنائية : الواقع النفسي ـ الاختلاق الشعري، وتبحث بين الواحدة والأُخرى عن علاقات السّببية الميكانيكية. وبهذه الطريقة نطرح، رغماً عنّا، السّؤال الذي كان يؤرق في العهود الغابرة ذلك الرّجل الفرنسي النّبيل : هل الذّنب ملتصق بالكلب أم أن الكلب هو الملتصق بذنَبه.

يمكن لمذكرات مَاشَا، وهي عبارة عن وثِيقة مفيدة جدّاً ما تزال للأسف تُنشَر بثغراتها الكثيرة، أن تبرهن لنا على عقم هذه المعادلات ذات الطرفين المجهولين. لا يعتني بعض مؤرخي الأدب إلا بآثار الشّعراء الرائجة ويتركون بكل بساطة جانباً المشاكل المتعلّقة بالسيرة الذاتية، ويحاول آخرون عكس ذلك إعادة بناء حياتهم بكل تفاصيلها؛ إنّنا نقبل الموقفين معاً إلا أنّنا نرفض قطعاً طريقة أُولئك الذين يستبدلون السيرة الحقيقية لشاعر ما برواية رسمية مقتطعة مثل مؤلف من قطع منتقاة. إن الثغرات في مذكّرات [...] مَاشَا قد احتُفِظَ بها لكي لا يصاب بالخيبة الشّبابُ الحالمُ والمعجبُ بتمثال مِسْلبِيك Myslbek في بِيتْرِين Petřin[5]. إلا أن الأدب كما سبق لبُوشْكِين أن قال، ونضيف نحن، إن المنابع التاريخية الأدبية على الأرجح، لا يمكنها أن تحظى بتقدير فتيات في سنّ 15 عاماً اللواتي يقرأن اليوم أشياء أشدّ استهتاراً من مذكّرات مَاشَا.

يرسم الشاعر الغنائي مَاشَا في مذكّراته بطريقة ملحمية هادئة وظائفه الفزيولوجية الجنسية أو الإفرازية. وهو يسجل بدقّة المحاسب التي لا ترحم مستعملاً سنناً مُتْعِباً كم من

4) إن ف. سولدان، وهو ناقد من الدّرجة الثالثة، هو مؤلف كتاب **كاريل هلافاتشيك، الممثل النّمطي للانحطاط التشيكي**، Karel Hlaváček, typ české dekadence, Prague, 1930.

5) جوزيف فاكلاف ميسلبيك Joseph Vaclav Myslbek (1848 ـ 1922)، وهو نحات تشيكي شهير، يُعتبر أحد آثاره النّاتجة عن اتّفاق تمثالاً لماشا على تل بيترين ببراغ.

مرّة وكيف أشبع لذته خلال لقاءاته بِلُوري Lori. يقول سَابِينَا Sabina متحدّثاً عن مَـاشَـا : «إن العيون السّود ذوات النّظرة النّـافـذة والجبهـة المهيبـة حيث تُقرأ أفكـارٌ عميقـة، وهـذا المظهر الكئيب الذي يعبّر عنه على وجه الخصوص شحُوب الوجـه ومظهر العـذوبـة والتّفـاني الأُنثوي، كل ذلك كان يجذبه أكثر من أي شيء آخر نحو الجنس اللّطيف». نعم، إنّها في الحقيقة صورة جمال الفتيات في أشعار وحكـايـات مَـاشَـا، إلاّ أن أوصـاف المعشوقـة في مـذكّراتـه تـذكّرنـا بالأحرى بجذوع الإناث دون رأس في لوحات شِيمَا Sima.

هـل العـلاقـة بين الشعر والمـذكّرات هي نفسهـا العـلاقـة بين الشّعر Dichtung والـواقـع Wahrheit ؟ الأكيد غير ذلك؛ فالمظهران معاً صادقان، وهما لا يمثّلان إلا دلالات مختلفة، أو إذا استعملنا لغة مختصة إنهما لا يمثّلان إلاّ مستويـات دلاليـة مختلفـة لنفس الموضوع ولنفس التّجربة. إن السينمائي سيقول إن الأمر يتعلّق بلقطتين مختلفتين لنفس المشهـد. إن مـذكّرات مَاشَا هي أثر شعري تماماً كما هو الأمر بـالنّسبـة لمَـاي Maj أو مَـارِينْكَـا Marinka، فنحن لا نجـد فيهـا أي أثر للنّفعيـة، فهي الفن للفن في خلوصـه والشّعر للشّـاعر. إلا أن مَـاشَـا لو كـان يعيش اليوم هل سيكون بإمكانه أن يحتفظ بالشّعر (أيلة، أيلة بيضاء، استمع إلى نصيحتي الخ) للاستعمال الشّخصي وهل سيكون بإمكانه أن ينشر المذكّرات. إنّنـا قـد نُقَربـه من جُويْس ومن لاَوْرِنْس بسبب بعض التفاصيل التي تقرّبه إليهما. وقد يكتب ناقد إن هؤلاء الكتّـاب الثلاثـة «يبحثون عن تقـديم صورة حقيقيـة عن الإنســان المتحلّل من كل القواعـد ومن كـل القـوانين، الإنسان الذي لم يعد بمقدوره سوى أن يطفوَ وأن ينسابَ وأن ينتصبَ كغريزة خالصة».

إن قصيدة بُوشْكِين : «أَتَذكَّر تلك اللّحظة الرّائعة التي بَرَزْتِ فيها أمامي كرؤية هـاربـة، مثل عبقريـة الجمـال الخـالص»، لقـد كـان تُولْسْتُوي في شيخوختـه يستنكر كـون المرأة التي تُغنِّي بها في هذه القصيدة النّبيلة هي تلك التي نجدها في رسـالـة غير محتشمـة إلى حـدّ مـا حيث كتب بُوشْكِين لصـديـق : لقـد تمكّنت اليـوم، بعـون اللـه، من أَنّـا مِيخَـايِيلُـوفْنَـا Anna Mikhailovna. إن الفاصل المُسَلّي لِلُغْز مّا ليس سبة ! فالقصيدة الغنائية والمعـارضـة السّـاخرة متماثلتان فيمـا يتعلّق بـالصّـدق. إنّهمـا ليستـا سوى جنسين شعريين وطريقتين للتّعبير يمكن تطبيقهما على نفس الغرض.

إن الغرض الذي يعذّب مَاشَا هو، على الدّوام، الشّـك في أنّـه لم يكن أول عـاشق لِلُورِي Lori. وفي مَاي Maj يتّخذ هذا الحافزُ الشّكلَ التالي :

آه، هي هي ! ملاكي
لماذا أخطأتُ قبل أن أتعرّف عليها ؟
لماذا أبي ؟ لماذا مُتَيَّمك ؟...

أو هذا الشكل :

وإن الغريم هو أبي ! والقاتل هو ابنه
لقد أغوى الفتاة التي أُحب
بدون أن أعرفها.

يحكي مَاشَا في مذكراته أنه قد جَلَّد كُتباً مع لُوري وأنه قد تمكّن منها مرّتين. «وتحدّثنا لاحقاً ومن جديد حول كونها قد استسلمت لشخص ما قبل ذلك، لهذا تمنت الموت وقالت : «يا إلهي ! كم أنا شقية». وتبع ذلك مشهد جنسي جديد وعنيف، ثم وصفُ الشاعر وهو ذاهب لكي يتبوّل. والخلاصة هي الحكم التّالي : «سامحها الله إذا خدعتْني، وأنا لن أتخلّى عنها إذا كانت تحبّني وحسب، وذلك هو شعوري، إنّني سأعاشر ولو عاهرة إذا عرفت أنها تعشقني».

القول إن الحافز الثاني هو صورة أمينة عن الوقائع في حين أن الحافز الأول (حافز **ماي** Maj) هو مجرّدُ إبداع الشّاعر يعني تبسيطاً للوقائع على غرار مختصرات التّدريس في التّعليم الثانوي. إن صياغة **ماي** قد تكون حقّاً تمظهراً أشدّ انفتاحاً للتعرّي العقلي الذي تضاف إليه «العقدة الأُوديبية» (الغريمُ هُوَ أبِي). ينبغي ألاّ ننسى أن الحوافز الانتحارية في قصائد مَايَاكُوفْسْكِي كانت تعتبر لوقت ما مجرّد حِلْيَة أدبية وقد تكون كذلك مرّة أُخرى لو أن مَايَاكُوفْسْكِي، شأنه شأن مَاشَا، فارق الحياة مبكّراً بسبب الالتهاب الرّئوي.

يقول سَابِينَا Sabina بصدد مَاشَا : «إننا نستطيع أن نقرأ في المذكّرات التي خلّفها بعد وفاته الوصفَ الجزئي لرجل ذي أُسلوب رومانسي جديد، ذلك الوصف الذي يبدو الصورة الأمينة للشّاعر نفسه والنّموذج الرّئيسي الذي كان يخلق على ضوئه شخصياته الغرامية». إن بطل هذا الجزء «ينتحر عند أقدام الفتاة الشّابة التي كان يعشقها بحرارة والتي كانت تستجيب لهذا الحب بحب أشدّ حرارة. وحينما يُفكر أن أحداً قد أغواها يلتمس منها أن تعترف له بذلك الذي أغواها لأجل الانتقام لها؛ كانت تنكر ذلك، وكان يتوقد غيظاً وغضباً ـ وتُشهد الله ـ وحينئذٍ اخترقته فكرة كالبرق : لأجل الانتقام لها كان علي أن أقتله وعقابي سيكون الموت؛ فليعش؛ أما أنا فلا أستطيع». لقد قرّر الانتحار وقال لنفسه وهو يفكّر في معشوقته «إنها ملاك عطوف، فحتّى ذلك الذي أغواها ترفض أن تجعله شقياً»، إلا أنّه قد فهم في آخر لحظة «بأنّها قد خانته» و «تحول وجهها حينئذ في عينيه إلى وجه شيطاني». تحدث مَاشَا عن هذه الفترة من مأساته العاطفية في رسالة إلى صديق حميم «قلت لك مرّة إنه كان هناك أمرٌ يمكن أن يفقدني عقلي : ـ إنها هنا ...eine Nothzucht ist unterlaufen إن أمّ صديقتي هالكة، لقد تُعُهّدَ

تعهداً مخيفاً على نعشها في منتصف اللّيل... وهذا لم يكن صحيحاً ـ وأنا ـ ها ها ها ! ـ يا إدْوَارْ ! لم أصبح مجنوناً. ولكنني قد أحدثت ضجيجاً».

والنتيجة هي ثلاث صيغ : القتل والعقاب فالانتحار ثم الغيظ والاستسلام. كل واحدة من هذه الصّيغ قد عاشها الشّاعر، وهي كلّها صحيحة، ولا نستطيع أن نعرف ما هي الصّيغة المتحقّقة في الحياة الخاصّة من بين الإمكانات المقدّمة، وما هي التي تحققت في الأثر الأدبي. ومن جهة أخرى، من يستطيع أن يقيم خطاً بين انتحار ومبارزة بُوشْكِين أو موت مَاشَا بعبثية جديرة بمُؤَلِّفٍ لقراءات مدرسية ؟

إن الانتقال الثابت بين الشعر والحياة الخاصّة لا يتجلّى وحسب في الخاصّية التواصلية القوية للأثر الشعري لمَاشَا، ولكن يتجلّى أيضاً في اختراق الحوافز الأدبية اختراقاً عميقاً لحياته. فبجانب الاعتبارات حول النشوء السّيكولوجي الفردي لأمزجة مَاشَا، فإن لدينا المسوغات الكافية لطرح مسألة وظيفتها الاجتماعية. «لقد كان حبي مخدوعاً» ليس مجرّد مشكلة مَاشَا الخاصّة، وكما عرض ذلك تِيل Tyl جيداً في هجائيته الرائعة **التائه** فإن هذا واجب، إذ إنَّ الشعار عند مدرسة مَاشَا الأدبية يُعْلن عنه هكذا : «إن الألم وحده هو أمّ الشعر الحقيقي» وعلى صعيد التّاريخ الأدبي (أكرر على صعيد التاريخ الأدبي) فإن تيل مصيب حينما يعلن : إنه من الملائم لمَاشَا أن يتمكّن من القول بأنه شقيٌّ في الحب.

إن غرض الغاوي والغيور لهو سدّاد الثّغرات الملائم للوقف، ولحظة العياء والحزن التي تعقب إشباع الحب. والإحساس بالعياء والحذر يتبلور في حافز عرفي تحبكه التّقاليد الشّعرية بعمق. يسجل مَاشَا نفسه في رسالة إلى صديق له اللون الأدبي لهذا الحافز : «إن أحداثاً مثل تلك التي عشتها لم يتمكّن لا فِيكْتُور هِيجُو ولا أُوجِين سُو من وصفها في رواياتهما الأكثر رُعباً، أمّا أنا فقد عشتها و ـ أنا شاعر». أن يكون لهذا التّوجس المخرب أساس واقعي أو أن يكون إبداعاً مجانياً لشاعر ما كما أشار إلى ذلك تِيل فإن هذه المسألة لا أهمّية لها إلا بالنّسبة للطّب الشرعي.

كل عبارة لفظية تُؤَسْلِب وتُحَوّل، بمعنى مّا، الحدثَ الذي تصفه. وتتحكّم في التّوجُّه النّزعة والهوى والمتلقي و «الرقابة» المسبقة ورصيد الصّيغ المُنَمّطَة. وبما أن السّمة الشّعرية للعبارة اللّفظية تبرز بقوة بحيث لا يتعلّق الأمر بالتواصل بمعناه الدقيق، ويمكن للرقابة هنا أن تخفّ وأن تضعف. إن شاعراً ذائع الصّيت مثل يَانْكُو كْرَال Ianko Kral الذي يمحو بعبقرية، في ارتجالاته الجميلة والخشنة، الحد بيْن الأغنية الشّعبية والهذيان المفرط والأعنف

من نزوة مَاشَا والأشدّ عفوية في أقليميته المفعمة سحراً. ـ يقدم يَانْكُو كُرَال، إلى جانب مَاشَا، حالةً تكاد تكون نموذجية «للعقدة الأوديبية». لقد وصفت بُوزِينَا نِمْكُوفَا Božena Němcová كُرَال حينما عرفته شخصياً بقولها في رسالة إلى صديقة لها : «إنّه أصيل إلى حدّ كبير، وزوجه بالغة الجمال، غاية الشّباب، إلا أنّها غبية بشكل رهيب، وليست بالنّسبة إليه إلا خادمة صغيرة، وقد قال هو نفسه إنه لم يحب من أعماقه إلا امرأة واحدة فوق كل النّساء، وكانت أمه هي هذه المرأة التي أحب؛ وعلى العكس من ذلك فقد كان يكره أباه بنفس القدر، وذلك لأنه كان يعذب والدته (بينما كان يفعل نفس الشيء مع زوجه). ولم يعد يحب أحداً بعد وفاتها. ويَبْدُو لي أن هذا الرّجل سينتهي به المطاف مع ذلك في ملجإ المجانين !». وهذه الطفولية الخارقة التي تلقي على حياة كُرَال ظلّ الجنون الذي أخاف بُوزِينَا نِمْكُوفَا الجريئة نفسها لا تخيف أحداً في أشعاره : لقد نشرتْ ضمن سلسلة قراءة الشبيبة المدرسية، وتوحي بأنّها مجرّد «قناع» رغم أن الشّعر قليلاً ما كشف بطريقة بسيطة وعنيفة المأساةَ الغراميةَ لابْنٍ وأمٍّ.

عَمَّ تتحدّث أغاني كُرَال الرّاقصة وأناشيده ؟ إنّها تتحدّث عن عشق قوي للأم. عشق «لم يقبل أبداً أن يُتَقَاسَمَ»، عن ذهاب الفتى الحتمي، ذلك الفتى الذي حصل لديه، رغم «نصائح الأم»، هذا اليقين : «هذا لا يجدي : من يستطيع السّير ضد القدر ؟ هذا ليس قدري». وعن العودة المستحيلة «من البلدان الغريبة إلى المنزل، إلى جوار أمّه». عبثاً تبحث الأم عن ابنها : «الأرض كلّها مُنَكَّسَة بسبب الموت أما عن الإبن فلا أثر له». وقد بحث الإبن عن أمّه بدون أمل : «لماذا دخلت إلى المنزل، بجانب إخوتك وأبيك»، «لماذا أنت في قريتك أيها الصّقر المجنح ؟ لقد انطلقت أمّك في العالم الرّحب». إن الخوف، الخوف الجسدي من يَانْكُو الغريب المحكوم عليه بالفناء والحنين إلى الرحم الأمومي شَيْء يجعلنا نفكّر أيضاً في نِزْفَال.

يقول نِزْفَال في **تاريخ المنازل السّت الفارغة** :

أمّاه
إذا استطعتِ فاترُكيني دائماً في الأسفل
في الغرفة الفارغة حيث لا يُستقبَل أحد.
أنا مرتاحٌ بسُكناي معك.
وسيكون من المُفزع أن أُطرَد منها.
كم رحيلاً ينتظرني

والرّحيل الذي يخيفني أكثر
هو رحيل الموت.

يقول كُرَال في **المُجَنّد** :

آه يا أُمّاه ما دمتِ تحبينَنِي
فلماذا أَسْلَمْتِنِي إلى هذا المصير
لقد تركْتِني عرضة لأَخطار هذا العالم المعادي،
مثل زهرة يانعةٍ تُقطَف من المزهرية؛
هذه الزّهرةُ التي لم يستنشِق النّاسُ بعدُ شذاها
فإن كانوا سيقتلعونَها فلماذا غرسُوهَا !
إنّه قاسٍ، قاسٍ جداً أَلَمُ السّهْل المحروم من المطر
ولكن أقسى منه مائة مرّة مماتُ جَنيتْشِيك

إن النقيض الحتمي للمدّ المفاجئ للشّعر في الحياة هو جزره الذي لا يقلّ مفاجأة.

لم أَسلك أبداً هذه الطّريق
لقد ضاعت مِنّي بيضةٌ فمن عثَر عليْهَا ؟

بيضةٌ بيضاءُ أفراخٌ سوداءُ
خلال ثلاثة أيامٍ وهو يعاني مِنَ الحُمَّى

خلالَ كُل اللّيل يعْوِي كلبٌ
وراهبٌ في السّيارة يجْري ويجرِي
يباركُ كلّ الأَبواب
شأنه شأن طاووسٍ مع رِيشِهِ
دَفْنٌ دَفْنٌ وتَسقط الثّلوج
تجري البيضةُ وراءَ النّعشِ
وهذا ليس مِزاحاً.
ففي البيضةِ يُوجَد جِنٌّ

إن الوَعي المُتعَب يهدْهِدُني
استغنِ أنتَ إذنْ عن بيضتِك
أيها القارئُ المجنون
البيضةُ كانت فارِغة.

إن الدعاة المتحمّسين للشّعر المتمرّد كانوا يمرّرون في صمت مُريب مثل هذه الحليات الشّعرية، أو أنّهم كانوا يتحدّثون ساخطين عن خيانة وتفسّخ الشاعر. ومع ذلك فإنّي مقتنع مطلقاً بأن أغاني نِزْقَال هذه ذاتُ جرأة ملحوظة مثلما هو التّعري القصدي لغنائيتها المضادّة، وهو تَعَرٌّ منطقي بقَسوة. إن ألعاب الأطفال هذه قطاع من القطاعات من جبهة عريضة متّحدة موجّهة ضد صنمِية الكلمة. ولقد كان منتصف القرن التاسع عشر عصرَ تضخم مُباغتٍ للدّلائل اللّسانية. ليس صعباً أن نعطي لهذه الأُطروحة أساساً اجتماعياً. فالتّجليات الثقافية الأكثر نمطية لهذا العصر يحملها مجهودُ إخفاء هذا التّضخم مهما كلّف ذلك ومجهود تنمية الثقة في الكلمة بكل الوسائل، هذه الكلمة المصنوعة من ورق. ويتمّ تطهير نفوذ الكلمة وتتعزز الثّقة في قيمتها الواقعية اعتماداً على وسائل مختلفة هي : الوضعية والواقعية السّاذجة في الفلسفة، واللّيبرالية في السياسة، والتوجيه النّحوي في اللّسانيات، والإيهام المهدهد في الأُدب وعلى الخشبة، سواء تعلّق الأمر بالوهم الطبيعي السّاذج أم بالوهم المنحط الأنويّ، والمناهج الذرية في علم الأدب (في الواقع في العلم عامّة).

والآن ! لقد أزالت الظاهراتية الحديثة بشكل منتظم القناعَ عن الاختلاقات اللّسانية وبيّنت بوضوح الفارقَ الأساسيَّ الذي يفصل بين الدّليل وبين الشّيء المُعيَّن، بين دلالة كلمة ما وبين المحتوى الذي ترمي إليه هذه الدّلالة. إن ظاهرةً موازيةً تلاحظ في الحقل السياسي - الاجتماعي : إنّها الصّراع المحتدِم ضد الجمل والكلمات الفارغة والمعتمة والمجردة بشكل مضر، إنّها الصّراع الإيديوقراطي ضد «الكلمات المُضلّلة» حسب العبارة التي أصبحتْ مثلاً سائراً. لقد كان دور السّينما في مجال الفن هو الذي كشف بوضوح وصفاء لكثير من المتفرّجين أن اللّغة ليست سوى نسق من الأنساق السيميائية الممكنة مثلما كشف علم الفلك في السّابق أن الأرض ليست إلا كوكباً من بين كثير من الكواكب، وأتاح بذلك حدوث ثورة كاملة في رؤيتنا إلى العالم. وبالفعل فإن سفر كريستُوف كولومب كان يعني نهاية أُسطورة، وهي أُسطورة تَفَرُّدِ **العالم القديم**، إلا أن الازدهار الحالي لأمريكا وحده هو الذي أجهز على هذه الأُسطورة. وعلى غرار ذلك فقد اعتُبر الفيلمُ في البداية مجرّد مستعمرة غريبة للفن، ولم يُقْدِم على تدمير الإيديولوجية السّائدة بالأمس إلا بفضل تطوّره التّدريجي فحسب. وأخيراً

فإن الشعرية[6] والاتّجاهات الأدبية المجاورة تؤكّد بطريقة ملموسة أن الكلمة توفر لنفسها قانونها الخاص. إن الأبيات القصيرة النّزويّة لنزْفَال تجذبُ نحوَها إذن حلفاءَ نشيطين جداً.

ويجد النّقد في هذه الأزمان اللّهجةَ الملائمةَ لتأكيد الشّك فيما يسمّى العلم الشّكلاني للأدب. ويبدو أن هذه المدرسة لا تدركُ علاقات الفن بالحياة الاجتماعية، ويبدو كذلك أنّها تدعو إلى الفن للفنّ وتقتفي آثار الجمالية الكانْتية. إن النّقاد الذين يقدّمون هذه الاعتراضات هم في راديكاليتهم أشدّ انسجاماً مع أنفسهم وأكثر تسرّعاً إلى حدّ أنّهم ينسون وجود البُعد الثالث وأنّهم يرون كلّ شيء على نفس المستوى. إنّنا لا نادي، لا تِينْيَانُوف ولا مُكَارُوفْسْكِي ولا شْلُوفْسْكِي ولا أنَا، بأن الفن يكتفي بنفسه. إنّنا على العكس من ذلك، نبيّن أن الفنّ لَبِنة في الصّرح الاجتماعي، ومكوّنٌ متعالِقٌ مع المكوّنات الأُخرى، مكوّنٌ متغيّرٌ لأنّ دائرة الفن وعلاقتها بالقطاعات الأُخرى للبنية الاجتماعية تتغيّران جدلياً بدون انقطاع. إن ما نؤكّد عليه ليس انعزالية الفن وإنّما نؤكّد على استقلالية الوظيفة الجمالية.

لقد أسلفت القول إن محتوى مفهوم **الشّعر** غير ثابت وهو يتغيّر مع الزّمن، إلا أن الوظيفة الشّعرية أي الشّاعرية poéticité، هي، كما أكّد ذلك الشّكلانيون، عنصرٌ فريد، عنصرٌ لا يمكن اختزاله بشكل ميكانيكي إلى عناصر أُخرى. هذا العنصر ينبغي تعريتُه والكشفُ عن استقلاله، كما هي عارية ومستقلّة الأدوات التّقنية للوحات التكعيبية على سبيل المثال. ومع ذلك فإن هناك حالة خاصّة، حالة لها، من وجهة نظر جدلية الفن، الحق في الوجود إلا أنّها حالة خاصّة رغم كل شيء. وبصفة عامّة فإن الشّاعرية هي مجرّد مكوّن من بنية مركّبة، إلا أنها مُكوّن يحوّل بالضرورة العناصرَ الأُخرى ويحدّد معها سلوكَ المجموع.. وعلى نفس المنوال فإن الزيت ليس وجبة خاصّة، ولكنّه ليس أيضاً مجرّد مكمّل عرضي ومكوّن ميكانيكي : إنّه يغير مذاقَ كل ما يؤكَل ويكون دورُه أحياناً مؤثّراً إلى حدّ أن سمكةً صغيرة تفقد تسميتها الوراثية الأصلية وتغيّرُ اسمها لكي تصبح سمكة بالزّيت.[7] إذا ظهرت الشاعرية أي وظيفة شعرية بلغت في أهمّيتها درجة الهيمنة في أثر أدبي، فإنّنا سنتحدّث حينئذ عن شعر.

ولكن كيف تتجلّى الشّاعرية ؟ إنّها تتجلّى في كون الكلمة تُدرَك بوصفها كلمةً وليست مجرّد بديلٍ عن الشّيء المسمّى ولا كانبثاق للانفعال. وتتجلّى في كون الكلمات وتركيبها ودلالتها وشكلها الخارجي والداخلي ليست مجرّد أمارات مختلفة عن الواقع، بل لها وزنها الخاص وقيمتها الخاصّة.

الشعرية poétisme هي المدرسة الشّعرية التي ينتمي إليها نزفال، وهي تنويع تشيكي للسّوريالية.

olej (زيت) أنتجت في اللّغة التشيكية Olejovka (سمكة بالزّيت).

لماذا يعتبر ذلك ضرورياً ؟ لماذا وجب التّأكيد أن الدّليل لا يلتبس بالشّيء ؟ لأنّـه إلى جانب الإدراك المباشر للمطابقة بين الدّليل والشّيء (أ هو $أ_1$)، فإن الإدراك المباشر لغياب هذه المطابقة (أ ليس هو $أ_1$) ضروري، هذا التّعارض حتمي، إذ بدون تناقض لا وجود لمجموع منسق من المفاهيم، ولا وجود لمجموع منسق من الدلائل، والعلاقة بين المفهوم وبين الدّليل نصبح آلية، ويتوقّف سير الأحداث ويموت الوعي بالواقع.

إنّني مقتنع أن سنة 1932 ستدخل في يوم من الأيام إلى تاريخ الثقافة التّشيكية بوصفها سنة Le Macfarlane de verre لنزْقَال شأنها شأن سنة 1836 التي هي بالنّسبة للثقافة التشيكية سنة **ماي** لمَاشَا. إن مثل هذه التّأكيدات تبدو عموماً مفارقة بالنّسبة للمعاصرين. وحينما أقول هذا فإنّي لا أفكّر بطبيعة الحال في تُومِتْشِيكْ Tomiček الذي صرّح أن **ماي** لا أهمّية له وأن مؤلّفه شاعرٌ فاشل، ولا أُفكّر في الكثيرين الذين يقومون مقام تُومْتْشِيك أو الذّين خلفوه. إن المعاصرين المتحمّسين لشاعر ما يجدون هم أنفسهم في الغالب هذه التوقّعات المبالغ فيها. فانتخابات السّنة والأزمات والإفلاسات والمحاكمات المشينة يُنْظَر إليها دوماً بوصفها أحداثاً أشدّ تأثيراً وأكثر تميّزاً. لماذا ؟ إن الجواب بسيط.

وبنفس الطريقة التي تُنَظِّم بها الوظيفة الشّعرية الأثر الشعري وتحكمه دون أن تكون بالضّرورة بارزةً ودون أن تسترعي انتباهنا على غرار ما يفعل ملصق إعلاني، فإن الأثر الشّعري لا يهيمن ضمن مجموع القيم الاجتماعية، ولا تكون له الحظوة على باقي القيم، ولكنّه لا يكون أقل من المنظّم الأساسي للإيديولوجية الموجّه دوماً نحو غايته. إن الشّعر هو الذي يحمينا ضدّ الاتْمَتَةِ والصّدإ الذي يهدّد تصورنا للحب والكراهية والتّمرد والتصالح والإيمان والجحود.

إن عدد مواطني جمهورية تشيكوسلوفاكيا الذين قرأوا مثلاً أشعار نِزْقَال ليس مرتفعاً. وبقدر ما قرأوا وقبِلُوا هذه الأشعار فإنّهم بدون شعور منهم، سيتمازحون مع صديق وسيسبُّون خصماً وسيعبرون عن انفعال وسيبُوحُون بحبّهم وسيعيشونه وسيتحدثون في السياسة بطريقة مختلفة إلى حدّ مّا. وحتى إذا قرأوها رافضينَها فإن لغتهم وطقسهم اليومي لن يظلاّ دون تغيّر. إن فكرة ثابتة ستظل تطاردهم لأمد طويل : وهي على وجه الخصوص ألا يتشبّهوا بنزْقَال هذا. وفي كلّ الأحوال الممكنة سيرفضون حوافزه وصوره وتراكيبه. إن معاداة أشعار نِزْقَال هي مع ذلك تهييءٌ نفسيٌّ مغاير لحال الجهل بهاته الأشعار. فحوافز هذا الشّعر وتنغيماته، وكلماته وعلاقاتها، ستنتشر بالتّدريج عن طريق المُعجَبين به والمنتقصين من قَدْرِهِ الذين يذهبون إلى حدّ تشكيل لغة النّاس وكيفية وُجودهم، هؤلاء النّاس الذين لن يعرفوا نِزْقَال إلاّ

عن طريق الأخبار اليومية لـ Politička.[8] وهكذا لم يكن السّيد جُورْدَان يعلم أنه يتحدّث نثراً، وهكذا أيضاً لا يعلم كاتب الافتتاحية في الصّفحة الصغيرة ليوم الإثنين أنه يجترّ شعارات كبار الفلاسفة التي كانت مجدّدة قديماً. وإذا كان عدد كبير من معاصرينا لا يشكّكون في وجود هَامْسُون Hamsun و شْمَاريك Šmarek أو لنقل في وجود فِيرْلِين، فإن هذا لا يمنعهم من أن يعشقوا بطريقة هَامْسُون وشْمَارِيك أو ڤِرْلِين.

إن الإثنوغرافية الحديثة تسمّي هذا بالقيمة الثّقافية المتفسّخة.

في الوقت الذي ينتهي فيه عصر ما وفي الوقت الذي ينحلُّ فيه التّعلق الوثيق لمكوناته المختلفة، حينئذ فقط تنتصب في مقبرة التّاريخ الشّهيرة فوق كل الأشياء الأثرية العتيقة «المَعَالِمُ» الشّعرية. حينئذ نتحدّث بامتنان عن عصر مَاشَا. وهكذا لن نجد هيكلاً إنسانياً في قبر إلا إذا كان غير صالح لأي شيء. إنّه يند عن الملاحظة ولو أنه قد أنجز مهمّته، إلا إذا كشفنا عنه، اصطناعياً، بواسطة الأشعّة السّينيّة، وإذا أصررنا على أن نبحث عمّا هو العمود الفقري وعمّا هو الشّعر.

8) Politička : تصغيرٌ متداول لـ Národni politika (السياسة الوطنية)، وهي صحيفة تشيكية في ذلك العصر متخصّصة في الأخبار المحلّية؛ وقد كانت هذه الصحيفة محلاً لوصف نزاعات الكتّاب الطليعيين، ونزاعات نزفال على وجه الخصوص، مع الشرطة.

اللسانيات والشّعرية[1]

إنه لمن دواعي السّعادة ألا يكون هناك أي جامع بين النّدوات العلمية والسياسية. فنجاح اتّفاق سياسي رهين باتّفاق الأغلبية أو بمجموع المساهمين فيه. وعلى عكس ذلك، فإن اللّجوء إلى التّصويت أو إلى النّقض يعتبر شيئاً غريباً عن النّقاشات العلمية، حيث يبدو الخلاف، على العموم، منتجاً أكثر من الاتّفاق. إذ يكشف الخلاف عن تناقضات وتوتّرات داخل الحقل المدروس؛ وهو السّبب الدّاعي إلى اكتشافات جديدة. وبالفعل، فإن الاجتماعات العلمية تدفعنا إلى التّفكير في الاكتشافات بالقطب الجنوبي أكثر مما تدفعنا إلى التّفكير في النّدوات السّياسية : ويَجِدُّ، من الجانبين، خبراء دوليون منتمون إلى علوم مختلفة، في وضع خارطة لمنطقة مجهولة، وفي تحديد موطن العوائق التي تزعج المكتشف، وتحديد الرّعون والهُوَى التي لا يمكن اجتيازها. وأعتقد أن ندوتنا قد خُصِّصتْ أساساً للعمل الكَارْتُوغْرَافِي. ومن هذه الزاوية، تكون ندوتنا قد نجحت. وقد كوَّنَّا، الآن من دون شكّ، فكرة أوضح عن القضايا الشّائكة والقضايا المتنازع حولها. ولقد تعلّمنا أيضاً، بدون شكّ، أن نُغيِّر أنواعنا السّننيّة على التّوالي، وأن نوضّح أو بالأحرى أن نتفادى بعض المصطلحات بطريقة تجعلنا نتنبّأ بسوء التّفاهم بين أناس يتكلّمون لغات علمية مختلفة. إن مثل هذه القضايا، بالنّسبة

1) ظهرت هذه الدراسة بالإنجليزية تحت عنوان :
«Closing Statements and poetics»
في : .T.A Sebeok, eds., **Style in language**, New York, 1960
ويعود أصل هذا الكتاب إلى ندوة متعدّدة التّخصّصات حول الأُسلوب، وقد انعقدت [illegible] ـ معة انديـانا وجمعت لسانيين وأنثروبولوجيين وعلماء نفس ونقاد أدب وظهرت هذه الدراسة بالفرنسية تحت عنو[illegible] **Linguistique et poétique** في :
R. Jakobson, Essais de Linguistique **Générale**, Minuit, 1963

لأغلب أعضاء هذا الجمع إن لم يكن بالنسبة إليهم جميعاً، ـ وأنا مقتنع بذلك ـ قد أصبحت الآن أكثر وضوحاً إلى حدّ مّا بالمقارنة مع ما كانت عليه منذ ثلاثة أيام.

لقد طُلِبَ منّي، بغية اختتام أعمال هذه النّدوة، أن أقدّم نظرة إجمالية عن العلاقات بين الشّعرية واللسانيات. إن موضوع الشّعرية هو، قبل كل شيء، الإجابة عن السّؤال التّالي : **ما الذي يجعل من رسالة لفظية أثراً فنّياً** ؟ وبما أن هذا الموضوع يتعلّق بالاختلاف النّوعي الذي يفصل فن اللّغة عن الفنون الأُخرى وعن الأنواع الأخرى للسّلوكات اللّفظية، فإن للشّعرية الحق في أن تحتلّ الموقع الأَول من بين الدّراسات الأَدبية.

إن الشّعرية تهتمّ بقضايا البنية اللسانية، تماماً مثل ما يهتم الرّسم بالبنيات الرّسمية. وبما أن اللّسانيات هي العلم الشّامل للبنيات اللّسانية، فإنّه يمكن اعتبار الشّعرية جزءاً لا يتجزّأ من اللّسانيات.

وتتطلّب الاعتراضات التي يمكن لجهة النّظر هذه أن تثيرها فحصاً متمعناً. ومن البديهي ألا ينحصر العدد الكبير من الأَدوات التي تدرسها الشّعرية في فن اللّغة. فنحن نعلم أنه بالإمكان نقل **مرتفعات هيرلوفنت** إلى السّينما، ونقل خرافات القرون الوسطى في شكل رسوم جدارية أو صور مصغّرة، وإخراج قصيدة موسيقية وباليه وأثر خطّي من **ظهيرة الحيوانات**. ورغم أن فكرة نقل **الإلياذة** و **الأُوديسة** إلى قصص مصورة تبدو فكرة غريبة، فان بعض العناصر البنيوية للفعل تظل ثابتة رغم اختفاء الشّكل اللّساني. ويمكننا أن نتساءل عمّا إذا كانت تصويرات بْليك Blake **للكوميديا الإلهية** ملائمة : وطرح السّؤال هو عينه الحجّة التي تؤكّد قابلية الفنون المختلفة للمقارنة. فقضايا البَارُوك أو قضايا أي أسلوب تاريخي تتجاوز إطار فنّ واحد. ويمكن، بصعوبة، لمن يدرس الاستعارة عند السّورياليين أن يصمت عن رسم ماكس إرنست Max Ernest أو عن فيلمي لُوي بُونْويل Luis Buñuel، **العمر الذهبي** و **الكلب الأَندلسي**. وباختصار، فإن العديد من الملامح الشّعرية لا يَنتسب إلى علم اللّغة فحسب، وإنّما ينتسب إلى مجموع نظرية الدّلائل أي إلى السيميولوجيا (أو السيميوطيقا) العامة. ومع ذلك، فإنّ هذه الملاحظة ليست ذات قيمة بالنّسبة لفنّ اللّغة فقط، وإنّما هي ذات قيمة أيضاً بالنّسبة لكل تنوعات اللغة، ذلك أن اللغة تتقاسم العديد من الخاصيات مع بعض الأَنساق الأُخرى من الدّلائل، أو بالأحرى مع مجموع هذه الأَنساق (العناصر الشّاملة للسّيميوطيقا).

وعلى غرار ذلك، لا يحتوي اعتراضٌ ثانٍ على ما يمكنه أن يكون خاصّاً بالأدب : فمسألة العلاقات بين الكلمة والعالَم لا تخص فن اللّغة فحسب، وإنّما تخصّ أيضاً كل أشكال

الخطاب. إنّ اللّسانيات توشك أن تكتشف كل المشاكل التي تطرحها العلاقات بين الخطاب و «عالَم الخطاب» : فما الذي يتشكّل من هذا العالم بواسطة خطاب معطى ؟ وكيف يتشكل ذلك ؟ إن قيم الصّدق، مع ذلك، مادامت عبارة عن «كيانات خارج ـ لسانية» ـ بلغة المناطقة ـ لا تمتّ، في الظاهر، بصلة إلى الشّعرية، كما لا تمتّ بصلة إلى اللسانيات عموماً.

إنّنا نسمع أحياناً من يقول بأن للشّعرية، في تعارضها مع اللّسانيات، مهمّة الحكم على قيمة الآثار الأدبية. وتعتمد هذه الطريقة في الفصل بين المجالين على تأويل متداول ـ غير أنه تأويل خاطئ ـ للتباين الحاصل بين بنية الشّعر والأنماط الأُخرى ذات البنيات اللفظية : إذ يقال عن البنيات اللفظية إنها تتعارض بطبيعتها الطّارئة وغير القصدية مع الطبيعة غير الطارئة والقصدية للغة الشعرية. وبالفعل، فإن كل سلوك لفظي مُوجَّه نحو غاية ما، إلا أن الغايات تتنوع ـ وتشغل هذه المسألة، مسألة التوافق بين الوسائل المستعملة والأثر المستهْدَف أكثر فأكثر الباحثين الذين يشتغلون في مختلف مجالات التّواصل اللّفظي. إن هناك تناسباً وثيقاً، وهو تناسب وثيقٌ جدّاً أكثر مما يعتقده النّقاد، بين مسألة انتشار الظواهر اللسانية في الزّمان والمكان، ومسألة الذيوع الفضائي والزماني للنّماذج الأدبية. فحتّى أشكال الانتشار المتقطع مثل انبعاث الشّعراء المهملين أو المنسيين ـ وأفكّر في اكتشاف جيرَار مَانْلِي هُوبْكِنْس Gerard Manley Hopkins بعد وفاته (+ 1889) والاعتراف اللاّحق به، وأُفكر في الشهرة المتأخّرة للُوتْرِيَامُون (+ 1870) بجانب الشعراء السورياليين، وأُفكّر في التّأثير البارز لسِيبْرِيَان نُورْوِيد Cyprien Norwid (+ 1883)، الذي بقي مجهولاً إلى حدّ الآن، على الشّعر البولوني المعاصر ـ حتى مثل هذه الظواهر لا تعدم ما يناظرها في تاريخ اللّغات المتداولة : إذ يمكن أن نعثر فيها على النّزوع إلى إعادة إحياء النّماذج العتيقة والتي تُنُوسِيَتْ أحياناً منذ زمن طويل؛ وهذه هي حالة اللغة التشيكية الأدبية التي التفتت، في بداية القرن التّاسع عشر، نحو النّماذج التي تعود إلى القرن السادس عشر.

ومع الأسف، فإن الالتباس المصطلحي «للدّراسات الأدبية» بـ «النّقد» يدفع المختص في الأدب إلى تقمّص شخصية الرّقيب، وإلى استبدال وصف المحاسن الداخلية للأثر الأدبي بحكم ذاتي. إن تسمية «ناقد أدبي»، في تطبيقها على عالِم يدرس الأدب، هي تسمية خاطئة أيضاً مثلما هي خاطئة تسمية «ناقد نحوي (أو معجمي)» في تطبيقها على اللّساني. فالأبحاث التركيبية والصّرفية لا يمكن أن يحلّ محلّها نحو معياري، وعلى غرار ذلك، فإن أي بيان يفصّل الأذواق والآراء الخاصّة بناقد معيّن على الأدب الخلاق لا يمكنه أن يحل محل تحليل علمي موضوعي لفن اللغة. ومع ذلك، لا ينبغي أن نتخيّل أنّنا نبشر بالمبدإ المُطَمْئِن «اتركه

يفعل» : إذ إنّ كلّ ثقافة لفظية تستلزم مؤسسات معيارية وبرامج وتصاميم. لكن، لماذا يجب علينا القيام بتمييز بَيِّنٍ بين اللّسانيات الخالصة واللّسانيات التّطبيقية، وبيْن علم الأصوات وعلم تصحيح النّطق، ولا نميّز بين الدّراسات الأدبية والنّقد ؟

إنّ الدّراسات الأدبية، برفقة الشّعرية في الرّتبة الأُولى، تدور تماماً كما تدور اللّسانيات حول مجموعتين من المشاكل : مشاكل تزامنية ومشاكل تعاقبية. فالوصف التزامني لا يتناول النّتاج الأدبي لفترة معطاة فقط، وإنّما يتناول أيضاً هذا الجزء من التراث الأدبي الذي بقي حيّاً أو الذي بُعِث في الفترة المذكورة. وهكذا، فإن هناك، في اللّحظة الرّاهنة في العالم الشّعري الإنجليزي، حضوراً حيّاً لشكسبير من جهة، ولدُون Donne ومَارْفِيل Marvell وكِيتْس Keats وإمِيلِي دِيكَنْسَن Emily Dickinson من جهة أُخرى، بينما لا يعتبر، لحدّ السّاعة، أثر جيمْس طُومْسُن James Thomson أو أثر لُونْكَفُولُوو Longfellow في عداد القيم الفنية القابلة للاستمرار. ومن المشاكل الجوهرية التي تواجهها الدّراسات الأُدبية التزامنية الاختيارُ الذي يقوم به اتّجاه جديد من بين الآثار الكلاسيكية وإعادةُ التّأويل التي يعطيها له. ولا ينبغي خلط الشّعرية التزامنية، كما لا ينبغي خلط اللّسانيات التزامنية، بما هو سكوني : فكل حقبة تميز أشكالا محافظة وأشكالاً تجديدية. والمعاصرون يعيشون كل حقبة في حركيتها الزّمنية؛ ومن جهة ثانية، لا تهتمّ الدّراسة التاريخية، في الشّعرية كما في اللّسانيات، بالتغيرات فقط، وإنّما تهتم أيضاً بعوامل مستمرّة ودائمة وسكونية. إن الشّعرية التاريخية، تماماً مثل تاريخ اللّغة، إذا كانت تريد في الحقيقة أن تكون متفتّحة فإنه ينبغي أن تُتَصَوّر بوصفها بنية فوقية مؤسسة على سلسلة من الأوصاف التزامنية المتعاقبة.

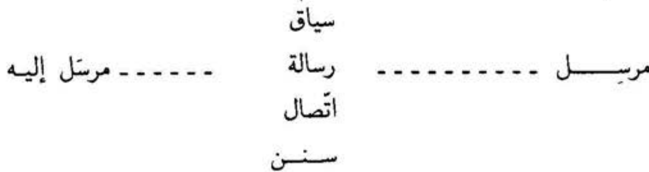
إن التأكيد القاضي بإبعاد الشّعرية عن اللّسانيات لا شيء يبرره إلا حالما يجد مجالُ اللسانيات نفسَه محصوراً حصراً مفرطاً، مثلاً حينما يرى بعض اللّسانيين في الجملة البناءَ الأقصى القابل للتّحليل أو حينما تُحْصَر دائرة اللّسانيات في النّحو وحده، أو حينما تُحْصَر في المشاكل غير الدّلالية ذات الشّكل الخارجي ليس غير، أو حينما تُحْصَر أيضاً في جرد الوسائل الوضعية باستثناء التّنوعات الحرّة. ولقد وضع فُوجْلاَن Voegelin[2] الأُصبعَ على المسألتين الشّديدتي الأهمّية المتقاربتين من جهة أُخرى المطروحتين على اللسانيات البنيوية : يجب علينا مراجعة «فرضية اللّغة المتراصّة» والاعتراف بـ «التّعلق المتبادل لمختلف البنيات داخل نفس اللغة». ومن دون شكّ، فإن لكل جماعة لسانية ولكل ذات متكلمة لغة موحّدة، إلا أن

(2) انظر : Voegelin : «Casual and Non casual Utterances within Unified Structure» in **Style in Language**, pp. 68-75.

هذا السنن الشمولي يمثّل نسقاً من الأنواع السّننية الفرعية في التّواصل المتبادل؛ فكل لغة تشمل العديد من الأنساق المتزامنة التي يتميّز كل نسق منها بوظيفة مختلفة.

ومن البديهي أننا سنتّفق مع سَابّير Sapir لنقول على وجه الإجمال «إن تشكل الأفكار وتسلسلها يهيمنان في اللغة...»،[3] إلا أن هذه الهيمنة لا تسمح للسانيات بإهمال «العوامل الثانوية». فالعناصر الانفعالية للخطاب التي لا يمكن أن توصف، لو اعتقدنا في ما يقوله جُوسْ Joos، «بواسطة عدد متناه من المقولات المطلقة»، يصنّفها جُوسْ ضمن «العناصر غير اللسانية للعالم الواقعي». ويستنتج أيضاً «أنها تبقى، بالنّسبة إلينا، عناصر غامضة ومتلوّنة ومتقلّبة، ونرفض السّماح لها في علمنا».[4] إن جُوسْ، في حقيقة الأمر، خبير لامِع في تجارب الاختزال؛ وهو، في إصراره صراحةً على إقصاء العناصر الانفعالية من علم اللغة، يدشّن تجربة جذرية في الاختزال ـ تجربة قياس الخُلْف.[5]

إن اللغة يجب أن تدرس في كلّ تنوع وظائفها. وقبل التّطرّق إلى الوظيفة الشّعرية ينبغي علينا أن نحدّد موقعها ضمن الوظائف الأُخرى للغة. ولكي نقدّم فكرة عن هذه الوظائف، من الضروري تقديم صورة مختصرة عن العوامل المكونة لكل سيرورة لسانية ولكل فعل تواصلي لفظي. إنّ **المرسِل** يوجّه **رسالة** إلى **المرسَل إليه.** ولكي تكون الرّسالة فاعلة، فإنّها تقتضي، بادئ ذي بدء، **سيّاقاً** تحيل عليه (وهو ما يدعى أيضاً «المرجع» باصطلاح غامض نسبياً)، سياقاً قابلاً لأن يدركه المرسَل إليه، وهو إما أن يكون لفظياً أو قابلاً لأن يكون كذلك؛ وتقتضي الرّسالة، بعد ذلك، **سَنَناً** مشتركاً، كلّياً أو جزئياً، بين المرسِل والمرسَل إليه (أو بعبارة أُخرى بين المُسَنِّن ومُفكِّك سَنَن الرسالة)؛ وتقتضي الرّسالة، أخيراً، **اتّصالاً**، أي قناة فيزيقية وربطاً نفسياً بين المرسِل والمرسَل إليه، اتّصالاً يسمح لهما بإقامة التّواصل والحفاظ عليه. ويمكن لمختلف هذه العناصر التي لا يستغني عنها التّواصلُ اللّفظي أن يُمثَّل لها في الخطاطة التّالية :



3) انظر : Sapir, **le langage**

4) M. Joos, «Description of Language Design», JASA, 22. 701-708 (1950)

5) قياس الخُلْف : قياس أساسة البرهنة على صحّة المطلوب بإبطال نقيضه أو على فساد المطلوب بإثبات نقيضه. (المترجمان).

يولّد كل عامل من هاته العوامل وظيفةً لسانية مختلفة. ولنقُل على الفور إنه إذا ميزنا ستّة مظاهر أساسية في اللّغة، سيكون من الصّعب إيجاد رسائل تؤدي وظيفة واحدة ليس غير. إن تنوّع الرّسائل لا يكمن في احتكار وظيفة أو وظيفة أُخرى، وإنّما يكمن في الاختلافات في الهرمية بين هذه الوظائف. وتتعلّق البنية اللّفظية لرسالة ما، قبل كلّ شيء، بالوظيفة المهيمنة. لكن حتى ولو كان استهدافُ المرجع والتّوجه نحو السّياق - وباختصار، الوظيفة المسمّاة «وضعية» و «معرفية» و «**مرجعية**» - هو المهمة المهيمنة للعديد من الرّسائل، فإن المساهمة الثانوية للوظائف الأُخرى في هذه الرسائل ينبغي أن يأخذها اللّساني المتمعّن بعين الاعتبار.

وتهدف الوظيفة المسمّاة «تعبيرية» أو **انفعالية** المركَّزة على المرسِل إلى أن تعبّر بصفة مباشرة عن موقف المتكلّم تّجاه ما يتحدّث عنه. وهي تنزع إلى تقديم انطباع عن انفعال معيّن صادق أو خادع؛ ولهذا السّبب فإن تسمية الوظيفة «الانفعالية» التي اقترحها مَارْتِي Marty[6] قد بدت مفضلة على تسمية «الوظيفة الوجدانية». وتُمثّل صيغ التّعجّب، في اللّغة، الطّبقةَ الانفعالية الخالصة. وتبتعد صيغ التّعجب عن وسائل اللّغة المرجعية في آن واحدٍ بواسطة تشكيلها الصّوتي (فالمرء يجد فيها متواليات صوتية خاصّة أو حتّى أصوات غير معهودة في أي مكان) وبواسطة دورها التّركيبي (فصيغة التّعجّب ليست عنصرَ جملةٍ، وإنّما هي مُعَادِلَة لجملة تامّة). «يقول ماك كَينتي Mc Ginty : Tt! Tt!» : هذا القول التّام الذي تلفّظت به شخصية كُونَان دُويْل Conan Doyle عبارة عن تَمَطُّقَي المص. إن الوظيفة الانفعالية، الظاهرة في صيغ التّعجب، تُلَوِّن إلى درجة ما أقوالنا على المستويات الصّوتية والنّحوية والمعجمية. وإذا حلّلنا اللّغة من زاوية الإخبار الذي تنقله، فإنه لا يحقّ لنا أن نختزل مفهوم الإخبار إلى المظهر المعْرِفي للّغة. إن ذاتاً متكلمة تستخدم عناصر تعبيرية للإشارة إلى السّخرية أو الغيظ تنقل في الظاهر إخباراً، ومن الأكيد أن هذا السّلوك اللّفظي لا يمكن أن يطابق أنشطة غير سيميوطيقية مثل النّشاط الغذائي الذي ذكره شَاتْمَان Chatman على سبيل المفارقة («أكل اللّيمون الهندي»).[7] إن الاختلاف بين [Si] و [Si :]، بتطويل مفخّم للمصوّت، عبارة عن عنصر لساني تعاقدي ومسنن تماماً مثلما هو الاختلاف بين المصوّتات القصيرة والطّويلة في أزواج مثل [Vi] «أنتم» و [Vi :] «عَلِمَ» في اللّغة التشيكية؛ إلا

6) A. Marty : **Untersuchungen zur Grundlegung der allgemeinen Grammatik und Sprachphilosophie**, Vol. 1, Halle, 1908

7) S. Chatman, «Comparing Metrical Styles», in **Style in language**, pp. 149-172.

أن الإخبار الاختلافي، في حالة هذا الزّوج، إخبار فونيمي، بينما الإخبار الاختلافي في الزّوج الأول فهو من طبيعة انفعالية. وما دمنا لا نهتمّ بالثوابت إلا على المستوى التّمييزي، فإنّ [i] و [:i] في الفرنسية ليستا، بالنّسبة إلينا، سوى مجرّد تنوعين لفونيم واحد؛ ولكن، إذا انشغلنا بالوحدات التّعبيرية، فان العلاقة بين الثابت والتّنوعين تنعكس : فالطّول والقصر هما الثابتان وقد تحقّقا بواسطة فونيمين متنوّعين. وإذا افترضنا مع صَابُورْطَا Saporta[8] أن الاختلافات الانفعالية عناصر غير لسانية «قابلة لأن تُنْسَبَ إلى إنجاز الرّسالة لا إلى الرّسالة ذاتها»، فإن ذلك يعني اختزال الطّاقة الإخبارية للرّسائل بشكل تعسّفي.

لقد حكى لي مُمَثّلٌ قديم بمسرح سْتَانِيسْلاَفْسْكِي بموسكو كيف كان المخرج الشّهير يطلب منه، حينما كان يؤدي عرضاً تجريبياً لمسرحية ما، أن يستخرج أربعين رسالة مختلفة من عبارة «هذا المساء» بواسطة تنويع التّلوينات التّعبيرية. وكان أن وضع قائمة مكوّنة من بضعة أربعين موقفاً انفعالياً وبعد ذلك تلفظ بالعبارة المذكورة في توافق مع كل موقف من هذه المواقف، هذه المواقف التي على المستمعين أن يتعرّفوا عليها انطلاقاً فحسب من تغيرات التشكيل الصّوتي لهاتين الكلمتين البسيطتين. وفي إطار الأبحاث التي قمنا بها (تحت رعاية مؤسّسة رُوكْفِيلّر) حول وصف اللّغة الرّوسية الدّارجة المعاصرة وتحليلها، طلبنا من هذا الممثل أن يكرّر تجربة سْتَانِيسْلاَفْسْكِي. فسجّل، كتابةً، حوالي خمسين موقفاً تستلزم كلها نفس هذه الجملة الإضمارية. وفي أسطوانة سجّل الرّسائل الخمسين المناسبة. ولقد فكّ مستمعون من موسكو سَنَنَ أغلب الرّسائل بشكل صحيح وبتفصيل. وأضيف أنّه من السّهل إخضاع كل الرسائل الانفعالية من هذا القبيل لتحليل لساني.

ويجد التّوجه نحو المرسَل إليه، أي الوظيفة الإفهامية، تعبيره النّحوي الأكثر خلوصاً في النّداء والأمر اللّذين ينحرفان، من جهة نظر تركيبية وصرفية وحتى فونولوجية في الغالب، عن المقولات الاسمية والفعلية الأُخرى. وتختلف جُمَل الأمر عن الجمل الخبرية في نقطة أساسية : فالجمل الخبرية يمكنها أن تخضع لاختبار الصّدق ولا يمكن لجمل الأمر أن تخضع لذلك. فحينما يقول نَانُو Nano (بلهجة آمرة عنيفة) في مسرحية **المنبع** لأُونِيل O' Neill : «اشربوا !»، فإن الأمر لا يمكنه أن يثير السّؤال التّالي : «هل هو صادق أو غير صادق ؟»، إلا أنه يمكن لهذا السّؤال أن يُطرح بشكل أمثل بعد جمل مثل : «شَرِبْنَا» و «سَنَشْرَبُ». وعلاوة على ذلك، وعلى عكس جُمَل الأمر، يمكن للجمل الخبرية أن تتحول إلى جمل استفهامية : «هل شربنا ؟» و «هل سنشرب ؟».

8 - Sol Saporta : «The Application of Linguistics to the Study of Poetic Language», in **Style in language**, pp. 82-93

إن النّموذج التّقليـدي للّغـة؛ كمـا أوضحـه على وجـه الخصوص بُوهْلِر Bühler،[9] يقتصر على ثلاث وظائف ـ انفعالية وإفهامية ومرجعية ـ وتنـاسب القمم الثلاثـة لهـذا النّموذج المُثَلَّث ضميرَ المتكلّم أي المرسل، وضميرَ المخاطَب أي المرسل إليـه، وضميرَ الغـائب بـأصحّ تعبير ـ أي «شخصاً مّا» أو «شيئاً مّا» نتحدّث عنهما. وانطلاقـاً من هـذا النّموذج الثلاثي، أمكننـا مسبّقـاً أن نستدلّ، بسهولة، على بعض الوظائف اللّسـانيـة الإضـافيـة. وهكـذا، فـإن الوظيفـة السّحريـة أو التّعزيمية يمكن أن تفهم بوصفهـا تحويلاً لـ «ضمير الغـائب» غير الحـاضر وغير الحي إلى متلقٍّ لرسالة إفهامية : «لو أن شُعَيْرَةَ العين تيبس، تفو، تفو، تفو، تفو»[10] «أيّها الماء، يا مَلِكَ الأنهار، أيّهـا الفجر ! احمل الأحزان إلى مـا وراء البحر الأزرق، إلى عمق البحر، وليبتعـد الحـزن إلى الأبد كي لا يثقل القلب الخفيف لخادم الله، وليذهب الحزن وليخيم بعيـداً»،[11] «أيتهـا الشّمس توقّفي على كَـابَـاوُون، وأنت أيهـا القمر تـوقّف على وادي أيَـالُـون ! فتـوقّفت الشمس وتجمّـد القمر».[12] لقـد تعرّفنـا، مع ذلـك، على وجود ثلاثـة عوامـل أُخرى تشكّـل التّـواصـل اللّفظي؛ وتناسب هذه العوامل الثلاثة ثلاث وظائف لسانية.

وهناك رسائل تُوظَّف، في الجوهر، لإقامة التّواصل وتمـديـده أو فصمـه، وتُوظَّف للتّـأكّـد ممـا إذا كـانت دورة الكلام تشتغل («آلو ! أتسمعني ؟»)، وتُـوظَّف لإثـارة انتبـاه المخـاطب أو التّـأكّـد من أن انتبـاهـه لم يرتخ («قل، أتسمعني ؟» أو بـالأُسلوب الشّكسبيري «استمـع إلي !» ـ ومن الجـانب الآخر من الخـط «هَمْ ـ هَمْ»). إنّ هـذا التّشـديـد على الاتّصـال ـ على الوظيفـة الانتبـاهيـة بـاصطلاح مَـالِينُوفْسْكِي Malinowsky[13] ـ يمكن أن يُوجِـدَ تبـادلاً موفوراً للصّيـغ الطقوسية. بل يمكن أن يُوجِدَ حوارات تامّة موضُوعُها الوحيد هو تمديد التّخاطُب. ولقـد كشف دُورُوتِي بَّـارْكِر Dorothy Parker أمثلـة بليغـة : يقـول الشـاب : «طيّب !» وتقـول هي : «طيّب !». ويقـول : «طيّب ! هـا نحن قـد وصلنـا»، وتقـول : «لقـد وصلنـا. أليس كـذلـك». ويقول : «أعتقـد جيّـداً أنّنـا قـد وصلنـا»، وتقـول : «هيـا ! لقـد وصلنـا» «طيّب !»، ويقـول : «طيّب !» «طيب». إن الجهد المبـذول لإقـامـة التّواصل والحفـاظ عليـه هو جهـد خـاص بلغـة الطّيور النّاطقة؛ وهكذا، فـالوظيفـة الانتبـاهيـة للّغـة هي الوظيفـة الوحيـدة التي تشترك فيهـا

9) K. Bühler : «Die Axiomatik der Sprach – Wissenschaft», Kant-Studien, 38. 19-90 (Berlin, 1933)

10) صيغـة سحريـة ليتـوانيـة، انظر : V.T. Mansikka, Lituanische Zaubersprüche, Folklore fellows communications, 87 (1929), p. 69

11) تعزيمة بشمال روسيا. انظر : P.N Rybnikov, Pesni, Vol. 3, Moscou, 1910, p. 217 et sv.

12) Josué, 10 : 12

13) Malinowsky, B. : «The Problem of Meaning in Primitive Languages», in C.K. Ogden et I.A. Richards, **The Meaning of Meaning**, New York et Londres, 9e éd., 1953, pp. 296-336

الطّيور النّاطقة مع الكائنات الإنسانية. وهي أيضاً الوظيفة اللّفظية الأُولى التي يكتسبها الأطفال. إن النّزوع إلى التّواصل عند الأطفال يسبق طاقة إصدار الرّسائل الحاملة لأخبار.

لقد جرى تمييز بين مستويين للغة، في المنطق المعاصر، بين «اللّغة ـ الموضوع» المتحدّثة عن الأشياء، و «اللّغة الواصفة» المتحدّثة عن اللّغة نفسها. إلا أن اللّغة الواصفة ليست أداة علمية ضرورية في خدمة المناطقة واللّسانيين فحسب؛ فهي تلعب أيضاً دوراً هامّاً في اللّغة اليومية. فنحن نمارس اللّغة الواصفة دون أن ننتبه إلى الخاصّية الميتالسانية لعملياتنا مثلما كان السّيد جُورْدَان يتكلّم نثراً دون أن يعلم بذلك. وفي كل مرّة يرى فيها المرسِل و/أو المرسَل إليه ضرورة التّأكّد مما إذا كانا يستعملان استعمالاً جيّداً نفس السّنن، فإن الخطاب يكون مركّزاً على السّنن : إنّه يَشْغَلُ وظيفة ميتالسانية (أو وظيفة شرح). يتساءل المستمع : «إنّني لا أفهمك ـ ما الذي تريد قوله ؟» أو بأسلوب رفيع : «ما تقول ؟» ويسبق المتكلّم مثل هذه الأسئلة فيسأل : «أتفهم ما أُريد قوله ؟». ولنتخيّل حواراً مزعجاً مثل هذا الحوار : «le sophomore s'est fait coller». «لكن ما معنى se faire coller ؟ «se faire coller» تعني ما يعنيه sécher». «وما معنى sécher ؟»، تعني sécher رَسَبَ في الامتحان». ويلح المتسائل الذي يجهل المعجم الطّلاّبي : «وما معنى un sophomore ؟»، «يدلّ un sophomore على طالب في السّنة الثانية». إن الإخبار الذي توفّره كل هذه الجمل المعادلتية يخصّ السّنن المعجمي للفرنسية فحسب. ووظيفتها، بصفة دقيقة، وظيفة ميتالسانية. إن كل سيرورة تعلُّم اللّغة، وخاصّة اكتساب الطّفل للغة الأُم، تلجأ بكثرة إلى مثل هذه العمليات الميتالسانية؛ ويمكن تعريف الحُبْسَة في الغالب بافتقاد القدرة على العمليات الميتالسانية.(14)

لقد استعرضنا كلَّ العوامل التي يستلزمها التّواصل اللّساني ما عدا عاملاً واحداً، وهو الرّسالة نفسها. إن استهداف الرّسالة بوصفها رسالة والتّركيز على الرّسالة لحسابها الخاص هو ما يطبع الوظيفة الشّعرية للّغة. ولا يمكن لهذه الوظيفة أن تُدْرَس دراسة مفيدة إذا ما أغفلنا المشاكل العامّة للّغة، ومن جهة أُخرى يتطلّب التّحليل الدّقيق للّغة أن نأخذ جدّياً بعين الاعتبار الوظيفةَ الشّعرية. ولا تؤدّي كل محاولة لاختزال دائرة الوظيفة الشعرية إلى الشّعر، أو لقصر الشّعر على الوظيفة الشّعرية إلا إلى تبسيط مفرط ومضلل. وليست الوظيفة الشّعرية هي الوظيفة الوحيدة لفن اللغة، بل هي فقط وظيفته المهيمنة والمحدِّدة، مع أنّها لا تلعب في الأنشطة اللّفظية الأُخرى سوى دور تكميلي وعرضي. ومن شأن هذه الوظيفة التي تُبْرِز

(14) انظر : R. Jakobson, Essais de Linguistique générale Ch. II. 3e partie. Minuit. points

الجانب الملموس للدّلائل أن تعمّق بذلك الثنائية الأساسية للدّلائل والأشياء. وبالإضافة إلى ذلك، لا يمكن للّسانيات، وهي تعالج الوظيفة الشّعرية، أن تقتصر على مجال الشّعر.

«لماذا تقول دائماً جان ومَارْغوريت، ولا تقول أبداً مَارْغوريت وجَان ؟ أتفضّل جَان على أُختها التّوأم ؟» «أبداً، لكن، لهذا التّركيب وقعٌ أعذب». ففي تعاقب كلمتين معطوفتين، وفي الوقت الذي لا يتدخّل فيه أي مشكل هرمي، يرى المتكلّم، في الصّدارة المسندة إلى الاسم الأكثر قصراً، التشكيلَ الأفضلَ الممكنَ للرّسالة دون أن يفسّر ذلك.

تتكلّم فتاة دائماً عن «راهب رهيب» «لماذا رهيب ؟» «لأنّني أكرهه» «لكن لماذا لا تقولين **مفزع** و **فظيع** و **مرعب** و **مقرف** ؟» «لا أدري لماذا، إلا أن **رهيب** تناسبه أفضل من غيرها». إنها تطبّق، دون أن تشكّك في ذلك، الوسيلة الشّعرية للتّجنيس.

ولنحلّل بإيجاز الشّعار السّياسي I like Ike : فهو يتضمّن ثلاثة مقاطع أحادية وثلاثة أصوات مزدوجة /ay/، كل صوت مزدوج منها يعقبه، تناظرياً، فونيم صامتي، /..l..k..k/. ويقدّم تنظيم الكلمات الثلاث تنوعاً : إذ لا وجود لأي فونيم صامتي في الكلمة الأُولى، وهناك فونيمان من حول الصّوت المزدوج في الكلمة الثانية، وهناك صامت ختامي في الكلمة الثالثة. ولقد سجّل هايمس Hymes[15] هيمنة نواة مماثلة /ay/ في بعض سونات كِيتْس ويشكّل عمودَا الصّيغة I like/ Ike قافية، وتوجد الكلمة الثانية من كلمتي القافية متضمّنة بأكملها في الكلمة الأُولى (قافية التّرجيع)، /layk/-/ayk/، إنّها صورة تجنيسية لإحساس يشملُ موضوعَه كلّه. ويشكّل العمودان جناساً مصوّتياً، وتوجد الكلمة الأُولى من الكلمتين في الجناس متضمّنة في الكلمة الثانية : /ay/ - /ayk/، إنها صورة تجنيسية للذّات العاشقة التي يحتضنها الموضوع المعشوق. إن الدّور الثانوي للوظيفة الشّعرية يقوّي وقع هذه الصّيغة الانتخابية ويعزّز فعاليتها.

وكما سبق أن قلنا، فإن الدّراسة اللسانية للوظيفة الشّعرية ينبغي أن تتجاوز حدود الشّعر، ومن جهة أُخرى، لا يمكن للتحليل اللّساني للشّعر أن يقتصر على الوظيفة الشّعرية. فخصوصيات الأجناس الشّعرية المختلفة تستلزم مساهمة الوظائف اللّفظية الأُخرى بجانب الوظيفة الشّعرية المهيمنة وذلك في نظام هرَمي متنوع. إن الشّعر الملحمي المركّز على ضمير الغائب يفتح المجال بشكل قوي أمام مساهمة الوظيفة المرجعية؛ والشّعرَ الغنائي الموجَّه نحو ضمير المتكلّم شديدَ الارتباط بالوظيفة الانفعالية؛ وشعرُ ضمير المخاطب يتّسم بالوظيفة

(15 Dell Hymes : «Phonological Aspects of Style : some English Sonnets», in **Style in language**, pp. 109-131

الإفهامية، ويتميّز بوصفه التماسياً ووعظياً وِفْقَ ما إذا كان ضمير المتكلّم فيها تابعاً لضمير المخاطب أو وفق ما إذا كان ضمير المخاطب تابعاً لضمير المتكلّم.

ويمكننا الآن، بعد الاستكمال المتفاوت لوصفنا السريع للوظائف السّت الأساسية للتّواصل اللّفظي، أن نتمّم خطاطة العوامل السّتة الأساسية بخطاطة مناسِبة للوظائف :

مرجعية

انفعالية شعرية إفهامية

انتباهية

ميتالسانية

فحَسَبَ أي معيار لساني نتعرّف، تجريبياً، على الوظيفة الشّعرية ؟ وعلى وجه الخصوص، ما هو العنصر الذي يُعْتَبَرُ وجودُه ضرورياً في كلّ أثر شعري ؟ وللإجابة على هذا السّؤال، لابد أن نذكِّر بالنّمطين الأساسيين للتّرتيب المستعملين في السّلوك اللّفظي : الاختيار والتّأليف.[16] ولنفترض أن «طفل» هو موضوع رسالة مّا : فالمتكلّم يختار من بين سلسلة من الأسماء الموجودة والمتفاوتةِ التماثلَ مثل طفل وغلام وولد وصبي، وهي كلّها متفاوتة التّماثل من زاوية نظر مّا؛ ويختار المتكلّم، بعد ذلك، من أجل التّعليق على هذا الموضوع، فعلاً من الأفعال المتقاربة دلالياً ـ ينام وينعس ويستريح ويغفو. وتتألف الكلمتان المختارتان في السّلسلة الكلامية. إن الاختيار ناتج على أساس قاعدة التّماثل والمشابهة والمغايرة والتّرادف والطّباق، بينما يعتمد التّأليف وبناء المتوالية على المجاورة. **وتُسْقِط الوظيفة الشّعرية مبدأ التماثل لمحور الاختيار على محور التّأليف.** ويُرْفَعُ التّماثل إلى مرتبة الوسيلة المكوِّنة للمتوالية. ويُوضَع كل مقطع، في الشّعر، في علاقة تماثل مع كل المقاطع الأُخرى لنفس المتوالية؛ ومن المفروض أن يكون نبر الكلمة مساوياً لنبر كلمةٍ آخَرَ؛ وعلى نفس المنوال، تساوي الكلمةُ غير المنبورة الكلمةَ غير المنبورة، والكلمةُ الطويلة (تطريزياً) تساوي الكلمةَ الطويلة، والكلمةُ القصيرة تساوي الكلمةَ القصيرة؛ ويساوي حدُّ الكلمة حدَّ الكلمة، وغيابُ الحدّ يساوي غيابَ الحد؛ والوقفة التّركيبية تساوي الوقفة التركيبية، وغيابُ الوقفة يساوي غيابَ الوقفة. إن المقاطع تتحوّل إلى وحدات قياس، ونفس الشّيء يقال عن المُجْتَزَءات والنّبور.

16) انظر : R. Jakobson, **Essais de Linguistique Générale** Ch. II, 2e et 5e parties

ويمكننا أن ننبّه على أن اللّغة الواصفة تستعمل هي ذاتها متوالية من الوحدات المتماثلة وذلك بتأليف تعابير مترادفة في جملة معادلتية : أ = أ («الفرس هي أُنثى الحِصان»). ومع ذلك، فإن هناك ما بين الشّعر واللّغة الواصفة تعارضاً جذرياً : ففي اللّغة الواصفة، تُسْتَعْمل المتوالية لبناء معادلة، بينما المعادلة هي التي تستخدم، في الشّعر، لبناء المتوالية.

إن المتواليات التي تحصرها حدود الكلمة تصبح، في الشّعر، مقيسة وتدرك علاقة بينها، وهي إما أن تكون علاقة تساوٍ في الزمن، وإما أن تكون علاقة تدرُّج. ففي «جان ومَارْغوريت» نرى في الأثر المبدأ الشّعري للتّدرّج المقطعي، هذا المبدأ نفسه الذي ارتفع إلى مرتبة القانون الإجباري[17] في إيقاعات الملاحم الشّعبية السَّرْبيّة. ومن الصّعب على التّعبير الإنجليزي **innocent bystander** (متفرّج بريء)، من دون التّفعيلتين اللّتين تكوّنانه، أن يصير رَوْسَماً. إن تناظرية الأفعال الثلاثة الثّنائية المقطع ذات الصّامت الاستهلالي والمصوّت الختامي المتماثلين هي التي تمدّ برونقها رسالة النّصر المقتضبة للقيصر : «Veni ،Vidi ،Vici» (جئت، عشت، انتصرت).

إن وزن المتواليات عبارة عن وسيلة لا تجد تطبيقاً لها في اللّغة خارج الوظيفة الشّعرية. وقد أعطيت، في الشّعر ليس غير، تجربة قابلة للمقارنة مع تكرار الزّمن الموسيقي - اعتماداً على نسق سيميوطيقي آخر، وذلك بواسطة التّكرار المطّرد للوحدات المتماثلة لزمن السّلسلة الكلامية. لقد عرَّف جِيرَارْ مَانْلِي هُوبْكِنْس، الذي كان رائداً كبيراً لعلم اللغة الشّعرية، النظمَ باعتباره «خطاباً يكرر كلّياً أو جزئياً نفس الصّورة الصوتية».[18] ويمكن للسّؤال الذي يطرحه، بعد ذلك، هُوبْكِنْس : «لكن أيعتبر كل ما هو نَظْمٌ شعراً ؟» أن يجاب عنه بصفة نهائية منذ اللّحظة التي تتوقّف فيها الوظيفة الشّعرية عن أن تُحْصَر، اعتباطياً، في الشّعر. إن الأبيات التذكرية التي استشهد بها هُوبْكِنْس - من نوع «Tes père et mère honoreras» - وأجزاء الأبيات المقفاة الإشهارية المعاصرة، وقوانين القرون الوسطى المنظومة التي أشار إليها لُوتْز Lotz،[19] أو أيضاً المختصرات العلمية السانسكريتية المنظومة التي يميّزها، بشكل دقيق، التراث الهندي عن الشّعر الحقيقي Kāvya - كل هذه النّصوص العروضية تستخدم الوظيفةَ الشّعريةَ دون أن تُسْنِد، مع ذلك، إلى هذه الوظيفة الدورَ القسري والمحدّد الذي تقوم به في الشّعر. إن النّظم إذن، يتجاوز، في الواقع، حدود الشّعر، إلا أنّه يستلزم دائماً، في نفس الآن،

(17 انظر : T. Maretic : «Metrika narodnih nasih pjesâma», Rad yugoslavenske Akademije, 168, 170 (Zagreb, 1907)

(18 G.M. Hopkins : **The Journals and papers**, H. House, éd. Londres (1959)

(19 J. Lotz : «Metric Typology» in **Style in language**, pp. 135-148

وظيفةَ الشّعرية. ويبدو أن أيّة ثقافة لا تجهل النّظم رغم أن هناك أنماطاً ثقافية عديدة لا تعرف «النّظم المطبَّق»؛ وبالإضافة إلى ذلك، فإن هذا النّظم المطبّق حتى في الثّقافات التي تعرف، في نفس الآن، النّظمَ الخالص والنّظم المطبّق، يبدو دائماً بوصفه ظاهرة ثانوية وفرعية بدون جدال. إن استخدام الوسائل الشّعرية بقصدية متنافرة لا يُخْفي جوهرها الأول كما أن عناصر اللّغة الانفعالية المستخدمة في الشّعر لا تفتقد تلوينها الانفعالي. ويمكن لبرلمانيٍّ مُمَاطِل أن ينشد، بشكل جيّد، هِيَاوَاطَا **Hiawatha** لأنّ هذا النّص طويل، ومع ذلك يبقى الطّابع الشّعري الهدَفَ الأوّلَ للنّص نفسه. ومن البديهي ألا يكفي وجود نتاجات فرعية تجارية للشّعر وللموسيقى أو للرّسم لفصْل قضايا الشّكل ـ سواء تعلّق الأمر بالنّظم وبالموسيقى أو بالرّسم ـ عن الدّراسة الدّاخلية لهذه الفنون المختلفة ذاتها.

٣ـ وبتلخيص، فإن تحليل النّظم يعود كلّياً إلى كفاءة الشّعرية، ويمكن تحديد الشّعرية باعتبارها ذلك الفرع من اللّسانيات الذي يعالج الوظيفة الشّعرية في علاقاتها مع الوظائف الأُخرى للّغة. وتهتمّ الشّعرية، بالمعنى الواسع للكلمة، بالوظيفة الشّعرية لا في الشّعر فحسب حيث تهيمن هذه الوظيفة على الوظائف الأُخرى للّغة، وإنّما تهتمّ بها أيضاً خارج الشّعر حيث تُعطَى الأولويةُ لهذه الوظيفة أو تلك على حساب الوظيفة الشّعرية.

يمكن «للصورة الصّوتية» التّكرارية التي رأى فيها هُوبْكنْس المبدأ المكوِّن للنّظم أن تحدَّد بدقّة أكثر. فمثل هذه الصّورة تستخدم دائماً على الأقلّ تبايناً (أو أكثر من تباين) ثنائياً بين النتوء العالي نسبياً والمنخفض نسبياً لمختلف فقرات المتوالية الفونيمية.

إن الجزء البارز النَّوَوي المقطعِيّ المكوِّن لقمّة المقطع، داخل مقطع معيّن، يتعارض مع الفونيمات الأقلّ بروزاً والهامشية وغير المقطعية. ويتضمّن كل مقطع فونيماً مقطعياً، وتحتلّ فونيمات هامشية غير مقطعية المساحةَ الفاصلة بين فونيمين مقطعيين متعاقبين في بعض اللّغات بصفة دائمة وفي بعضها الآخر في أغلب الأحيان. ويكون عدد الفونيمات المقطعية في سلسلة محصورة عروضياً (وحدة المدّة) ثابتاً في النّظم المسمّى مقطعياً. بينما لا يكون حضور فونيم ما أو مجموعة من الفونيمات غير المقطعية بين فونيمين مقطعيين متتاليين في سلسلة عروضية ثابتاً إلا في اللغات التي تفرض ورود فونيمات غير مقطعية بين الفونيمين المقطعيين، ولا يكون ثابتاً أيضاً إلا في أنساق النّظم التي تفرض تعاقبَ مُصَوِّتَيْن. وهناك تجلٍّ للنّزوع إلى نموذج مقطعي ذي شكل واحد يكمن في تجنّب المقاطع المغلقة في نهاية البيت؛ وهذا ما نلحظه مثلاً في الأغاني الملحمية السّرْبِيّة. ويُبْدِي النّظمُ المقطعي الإيطالي

ميلاً إلى معالجة تعاقب مصوّتات غير مفصولة بفونيمات صامتية باعتبارها مقطعاً عروضياً واحداً.(20)

ويكون المقطع، في بعض أنماط النّظم، هو الوحدة الثابتة الوحيدة في وزن البيت، ويكون الحدّ النّحوي هو الخط الفاصل الثابت بين المتواليات الموزونة، بينما تكون المقاطع بدورها، في أنماط أُخرى، مُثَنّاةً إلى بارزة وغير بارزة، و/أو يتميّز مستويان من الحدود النّحوية من جهة نظر الوظيفة العروضية وهما حدود الكلمات والوقفات التركيبية.

وإذا ما استثنينا تنوعات الشّعر المسمّى حرّاً، والمعتمدة على تأليف التنغيمات والوقفات، فإن كل وزن يستخدم المقطع بوصفه وحدة قياسية على الأقلّ في بعض مقاطع البيت. وهكذا، فإنّ عدد المقاطع في الزّمن الضعيف («الرخو» حسب هُوبْكنْس)، في النّظم النبري الخالص («الإيقاع الواثب» ـ باصطلاح هُوبْكنْس)، يمكن أن يتنوّع، إلا أن الزّمن القوي (الارتكاز) لا يحتوي، أبداً، إلا على مقطع واحد.

ويتمّ الحصول على التّباين بين البروز وانعدامه، في كل شكل للنّظم النبري، باللّجوء إلى التّمييز بين المقاطع المنبورة وغير المنبورة. وتلعب أغلب الأنماط النّبرية، في الجوهر، لعبة التّباين بين المقاطع الحاملة لنبر الكلمة والمقاطع غير الحاملة له، إلا أن بعض تنوعات النّظم النبري تستعمل النّبور التّركيبية أو نبور المجموعة، تلك التي يعيّنها ويمْسَات Wimsatt وَبِيرْدْسْلِي Beardsley(21) بوصفها «النّبور الأساسية للكلمات الأساسية» والتي تتعارض باعتبارها بارزة مع المقاطع التي تفتقد مثل هذه النبور التركيبية الأساسية.

وتتعارض المقاطع الطّويلة والقصيرة تعارضاً متبادلاً، في النّظم الكمّي («الزمني») باعتبارها، على التّوالي، بارزة وغير بارزة، وتَضْمَن هذا التّباين، عادَةً، مراكزَ المقاطع، تلك المراكز الطّويلة والقصيرة على المستوى الفونولوجي. إلا أن المقاطع الصّغرى، والتي تكمن في فونيم صامتي زائد مصوت مُجْتَزَإ، تتعارض، في الأنماط العروضية مثل نمطي العروض العربي واليوناني القديم ـ تلك الأنماط التي تطابق بين الطّول «الموقعي» والطّول «الطبيعي»، مع المقاطع التي تحتوي على فائض (مُجْتَزَإٍ ثانٍ أو صامت ختامي) باعتبارها مقاطع بسيطة وغير بارزة في تعارضها مع مقاطع مركّبة وبارزة.

(20 انظر: Levi, A. : «Della versificazione italiana», **Archivum Romanicum**, 14. 449-526 (1930), Sections VIII-IX

(21 Wimsatt, W.K. Jr et M.C. Beardsley : «The Concept of Meter : an Exercise in Abstraction», **Publications of the Modern Language Association of America**, 74. 585-598 (1959) ; résumé dans **Style in Language**, pp. 191-196.

وأما مسألة معرفة ما إذا كـان هنـاك، بجـانب النّظم النّبري والنّظم الكمّي، وجود لنمـط «مَنْغَمي» للنّظم في اللّغـات التي تُسْتَخْـدم فيهـا اختـلافـات التّنغيم المقطعي لتمييـز دلالات الكلمـات، ـ فتبقى معلّقـة.[22] وتتعـارض، في الشّعر الصيني الكـلاسيكي،[23] المقـاطـعُ ذات التّغيير في طبقة الصّوت (في الصّينية tsê، «الأنغام المتصـاعـدة») مع المقـاطع غير ذات التغيير في طبقة الصّوت (p'ing، «الأنغام الثابتة»)، إلا أنه يبـدو جيّداً أن أسـاس هـذا التّعـارض مبـدأ كمّي؛ وهـذا مـا سبـق أن أدركـه بُـوليفَـانُـوف Polivanov، وأوّلَـه وَانْـغ لِي Wang Li تـأويـلاً سـديـداً.[24] ويبـدو أن الأنغـام الثـابتـة، في التراث العروضي الصّيني، تتعـارض مـع الأنغـام المتصاعدة كمـا تتعـارض قِمَمُ المقطع النّغميـة الطويلـة مع القمم القصيرة، بحيث يكون النّظم معتمداً على التّعارض طويل / قصير.

ولقـد نبّهني جُـوزِيف كَرِينْبَـارِكَ Joseph Greenberg على تنـوّع آخر للنّظم المنغمي ـ وتلك حالة نظم ألغاز إيفِيك Efik الذي يعتمد على الخاصية التّطريزيـة لمـدى السّلم الصّوتي أو للمستوى.[25]

وفي الأمثلـة التي ذكرهـا سِيمُونْس Simmons،[26] يشكّـل السّؤالُ والجـوابُ مجمـوعتين تتكون كل منهما من ثمانيـة مقـاطع تقـدّمـان نفس توزيع الفونيمـات المقطعيـة ذات الأنغـام العـاليـة (ع) والمنخفضـة (خ)؛ وعلاوة على ذلـك، فإن المقـاطع الثلاثـة الأخيرة من المقـاطع الأربعة من كل شطر، تقدّم خطاطة مَنْغَمِية متطابقـة : خععخ/ عععخ/ /خععخ/ عععخ. وبينما يَمْثُلَ أمامنا النّظم الصّيني بوصفه تنوّعاً خـاصّـاً للنّظم الكمّي، فـإن نظم ألغـاز إيفيـك يرتبـط بـالنّظم النّبري المعهود بـواسطـة تعـارض درجتين في نتـوء (قـوّة أو علـو) نغم الصّـوت الإنسـاني، بحيث إن نسقـاً عروضيـاً للنّظم لا يمكنـه أن يعتمـد إلا على تعـارض قمم المقطـع وهوامشه (النّظم المقطعي)، وعلى المستوى النّسبي للقِمم (النّظم النّبري) أو على الطّول النّسبي للقمم المقطعية أو للمقاطع التّامّة (النّظم الكمّي).

ونعثر أحيـانـاً في كتب الأدب المـدرسيـة على تعبير عن فكرة مسبقـة تقتضي بـأن المقطعيـة، في تعـارض مع النّبض الحي للنّظم النّبري، تُخْتَزَل إلى تعـداد آلي للمقـاطـع. وإذا

22) R. Jakobson : O cesskom stixe... Berlin-Moscou, 1923

23) Bishop, J.L : «Prosodic Elements in T'ang Poetry», **Indiana University Conference on Oriental Western Literary Relations**, Chapel Hill, 1955.

24) a) Polivanov, E.D : «O metriceskom xaraktere Kitajskogo stixoslozenija» Dolklady Rossijskoj Akademii Nauk, serija V, 156-158 (1924) ; b) Wang Li : Han-yü shih-lü-hsuëh (= «Versification chinoise») Changhaï, 1958.

25) انظر : R. Jakobson. **Essais**.. op. cit., ch. VI «phonologie et phonétique», 3.31

26) Simmons, D.C. : «Specimens of Efik Folklore» **Folklore**, 66. 417-424 (1955)

كنّا نفحص، مع ذلك، الأوزانَ الثنائيةَ المميّزةَ لنمط نظمي مقطعي ونبري خالصين في آن واحد، فإنّنا نلاحظ فيها تعاقبين منسجمين للقمم والمنخفضات الشّبيهة بالأمواج. ومن بين هذين المنحنيين المتموجين يتكوّن المنحنى الأول، وهو المنحنى المقطعي، من فونيمات نَوَوية على القمّة ويتكوّن عادةً من فونيمات هامشية في منخفضات الموجة. أما في ما يتعلّق بالمنحنى النّبري الذي يتراكب مع المنحنى المقطعي، فإنه يجعل المقاطع المنبورة والمقاطع غير المنبورة، كقاعدة عامّة، تتناوب على القمم وفي المنخفضات على التّوالي.

وبغية إقامة مقارنة مع الأوزان الإنجليزية، أثير انتباهكم إلى الأشكال المشابهة للنّظم الثنائي في الرّوسية، تلك الأشكال التي خضعت، في الحقيقة، خلال الخمسين سنة الأخيرة، لدراسة شمولية.[27] ويمكن لبنية النّظم أن تُوصف وأن تُؤَوَّل، بشكل أتم، بمنطق الاحتمالات المتسلسلة. وبالإضافة إلى حدّ الكلمة الإجباري بين الأبيات، وهو حدّ ثابت في كل الأوزان الرّوسية، في النّمط الكلاسيكي للنّظم الرّوسي المقطعي والنّبري («المقطعي ـ النّغمي» في الاصطلاح المحلّي)، فإنّنا نلاحظ الثوابت التّالية : 1) عدد المقاطع في البيت عدد ثابت من أول زمن موسوم؛ 2) يحمل هذا الزّمن الموسوم الأخير نبرَ الكلمة؛ 3) لا يمكن لمقطع منبور أن يقع على الزمن غير المرسوم إذا كان مقطع غير منبور مُنْتَسِبٌ إلى نفس الكلمة يشغل زمناً موسوماً (بحيث لا يمكن لنبر الكلمة أن يتطابق مع زمن غير موسوم إلا في الحالة التي ينتسب فيها إلى كلمة أحادية المقطع).

وبجانب هذه الخاصيات التي هي إجبارية بالنّسبة لكل بيت صِيغَ في وزن معطى، هناك عناصر تقدّم احتمالاً عالي الورود دون أن تكون حاضرة على الدّوام. وبجانب علامات ذات ورود أكيد («احتمال واحد»)، تتدخّل في مفهوم الوزن علامات ذات ورود محتمل («احتمال أقلّ من واحد»). ويمكننا القول، إذا ما استعملنا مجدّداً الألفاظ التي وصف بها شِيري Cherry[28] التّواصلَ الإنساني، بأنّه من البديهي أن قارئ الشعر «يمكن أن يكون عاجزاً عن ربط تواترات عددية» بمكونات الوزن، إلا أنه بمقدار ما يُدْرِك شكلَ البيت فإنّه، بشكل غير واعٍ، يكوّن لنفسه فكرة عن نظامه الهرمي.

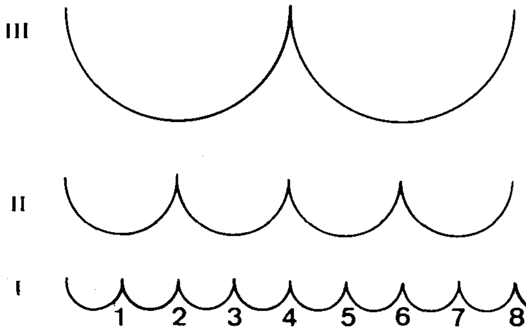
وعادة ما تشغل، المقاطعُ غير المنبورة، في الأوزان الرّوسية الثنائية، كلَّ المقاطع غير المزدوجة حينما نقوم بِعَدٍّ عكْسي انطلاقاً من آخر زمن موسوم ـ وباختصار تَشغل كلَّ الأزمان غير الموسومة، وذلك إذا استثنينا نسبة جدّ ضعيفة من المقاطع الأحادية المنبورة. وإذا نحن

27) انظر على وجه الخصوص: Taranovski, K. **Ruski dvodelni ritmovi**, Belgrade, 1955

28) C. Cherry : **On Human Communication**, New York, 1957.

عددنا من جديد انطلاقاً من آخر زمن موسوم، فإن كل المقاطع المزدوجة تكشف عن ميل متوسّط واضح إلى أن تصبح مقاطع حاملة لنبر الكلمة، إلا أن احتمالات الورود موزّعة فيها بشكل غير متساوٍ من بين الأزمان الموسومة المتعاقبة للبيت. وبقدر ما يكون التواتر النّسبي لنبور الكلمة مرتفعاً بالنّسبة لزمن موسوم معطى، بقدر ما تكون النّسبة منخفضة بالنّسبة للزمن الموسوم السّابق. وبما أن آخر زمن موسوم منبورٌ دائماً، فإن ما قبل الأخير يقدّم نسبة أكثر انْخفَاضاً من نبر الكلمات؛ وبخصوص الزمن الموسوم السّابق، فإن الكمّية تكون فيه، من جديد، أكثر ارتفاعاً دون أن تصل إلى الحدّ الأقصى الذي أظهره آخر زمن موسوم؛ وإذا عدنا أيضاً نحو بداية البيت بزمن موسوم، فإن نسبة النّبور تتناقص من جديد دون أن تصل إلى الحد الأدنى الذي يمثّله ما قبل الأخير؛ وهكذا دواليك. ومن ثمة، فإن توزيع نبور الكلمات ضمن الأزمان الموسومة داخل البيت، والانشطارَ إلى أزمان موسومة قوية وضعيفة يُنْشِئ **منحنىً متموجاً إرجاعياً** يتراكب مع التّناوب المتأرجح للأزمان الموسومة والأزمان غير الموسومة. ولنقل، عرَضاً، بأنّه من المهم البحث عن العلاقة بين «الأزمان الموسومة القوية» ونبور المجموعة.

إن هناك، إذن، في الوزن الرّوسي الثّنائي، ثلاث طبقات متراكبة متراصفة من منحنيات متموجة : 1) تناوب مراكز المقاطع وهوامشها؛ 2) تقسيم مراكز المقاطع إلى أزمان موسومة وأزمان غير موسومة متناوبة؛ 3) تناوب أزمان موسومة قوية وضعيفة. ويمكن، على سبيل المثال، أن يمثّل الرّسم I الوزن الرّباعي اليَامْبِي المُذَكّر للقرنين التّاسع عشر والعشرين؛ ويوجد في الأشكال الإنجليزية المناسبة نسق ثلاثي مماثل.



رسم 1.

إن ثلاثة أزمان موسومة على خمسة لا تتوفر على نبر الكلمة في البيت اليامبي لشيلي :

Laugh with an inextinguishable laughter

ضَحِكَ ضَحِكاً يتعذّر إخْمَادُه

وهناك سبعة أزمان موسومة على ستّة عشر منبورة في الرّباعية التّالية التي ننتقيها من أحدث قصيدة لبّاسْتِرْنَاك مكتوبة وفق أوزان رباعية يامبية وهي قصيدة Zemlja («الأرض») :

I úlica za panibráta

S okónnicej podslepovátoj,

I béloj nóči i zakátu

Ne razminút'sja u reki.

وبما أن الغالبية العظمى من الأزمان الموسومة تتطابق مع نبور الكلمات، فإن المستمع إلى الأبيات الرّوسية أو قارئها مهيّأ، حسب درجة عليا من الاحتمال، للعثور على نبر الكلمة على كل مقطع مزدوج للأبيات اليامبية، إلا أن المستمع أو القارئ يوجد في حالة **توقّع محبط**، في البداية ذاتها لرُباعية بّاسْتِرْنَاك، وفي المقطع الرّابع، وبعيداً شيئاً ما في المقطع السّادس ـ وذلك في البيت الأول وفي البيت الثّاني. وتكون درجة هذا «الإحباط» أكثر ارتفاعاً إذا كان «زمن موسوم قوي» خالياً من النّبر، وتصبح هذه الدّرجة ملحوظة، بشكل خاص، إذا كان زمنان موسومان متعاقبان يقعان على مقاطع غير منبورة. وسيكون عدم نبر زمنين موسومين متجاورين أقل احتمالاً وأكثر إثارة إذا شمل شطراً كاملاً، كما هو الحال في بيت لاحقٍ من نفس القصيدة :

Čtoby za gorodskójo grán' ju

ويخضع التوقع لمعالجة زمن موسوم معطى في القصيدة، على العموم، للتّراث العروضي الموجود في شموليته. ومع ذلك، يمكن للزمن الموسوم ما قبل الأخير أن يقع في الغالب غير منبور أكثر منه مبنوراً. وهكذا، وفي قصيدة بّاسْتِرْنَاك هذه، هناك نبر الكلمة على المقطع السّادس لسبعة عشر بيتاً فقط على واحد وأربعين بيتاً. إلا أن تناوب المقاطع المزدوجة المنبورة والمقاطع غير المزدوجة غير المنبورة يَخْلق همودا يجعل المرء يتوقّع نبراً على المقطع السّادس حتى في الوزن الرّباعي اليَامْبِيّ.

ومن الأكيد أن إدْغَارْ أَلاَن پُو، شاعر التوقع الفاشل والمنَظِّر له، هو الذي قَوَّمَ، عروضياً ونفسياً، الإحساس بالرّضى الذي يرتبط عند الإنسان بالإحساس غير المتوقَّع النّابع من المتوقَّع، ولا يُمكن أن يُفكَّر في أحدهما دون أن يُفكّر في نقيضه، «كما أن الشّر لا يمكنه أن يوجد

دون وجود الخير».[29] ويمكننـا هنـا أن نطبّق بسهولـة صيغـة رُوبِرْت فْرُوسْت في «**الصّـورة التي يصنعها الشّعر**» : «إن الصّورة هي نفس الصّورة كما هو الأمر في الحب».[30]

ولا تعرف الأشكالُ التّقليدية للنّظم الرّوسي، في الكلمات المتعدّدة المقـاطع، انتقـال نبر الكلمة في الزّمن الموسوم إلى الزّمن غير الموسوم («تفعيلة مقلوبة»)، إلا أن هـذا الانتقـال كثير الورود في الشّعر الإنجليزي بعد وقفة عروضية و/أو وقفة تركيبية. ويعـدّ مثـال مهمّ، في بيت مِيلْتُون، تنوعاً إيقاعياً لذلك ويدور حول نفس الصّفة :

Infinite wrath and infinite despair

غضب لا نهائي ويأس لا نهائي

ويظهر المقطع المنبـور لنفس الكلمـة مرّتين في الـزّمن غير المـوسـوم، أوّلاً في بـدايـة البيت وثانياً في بداية مجموعة كلمات، وذلك في البيت :

Nearer, my God, to Thee, nearer to Thee

أَقْرَبُ، يا إلهي، إليك، أَقْرَبُ إليك

ويُفسّر بشكل تام المحتوى الخاصُّ للعلاقـة بين زمن غير موسوم والزّمن الموسوم السّـابق مباشرة هذه الضّرورة التي درسها يَسْبِّرْسُن Jesperson[31] والمتـداولـة في العـديـد من اللّغـات. ويصبح الزّمن غير الموسوم نوعـاً من المقـاطع ذات الطبيعـة المزدوجـة حينمـا يُخَلْخِـل إدراجُ وقفة ما علاقةَ الأسبقية المباشرة هذه.

وبالإضافة إلى القواعد التي تشكّل أساس الملامح الإجباريـة للنّظم، تعود أيضـاً القواعـد المتحكّمة في ملامحها الاختيارية إلى الوزن. ونحن نميل إلى اعتبـار ظواهر مثل غيـاب النّبر على الأزمان الموسومة أو نَبْرِ الأزمان غير الموسومة بوصفها انحرافات، إلا أنّه ينبغي أن نتـذكّر أن الأمر يتعلّق هنـا بتـأرجحـات مقبولـة وبـانحرافـات تبقى في حـدود القـانون. وكمـا يقول النواب البرلمانيون الإنجليز، إن الأمر لا يتعلّق بمعـارضـة صـاحب الجلالـة الوزن، ولكن الأمر يتعلّق بمعارضـة لجلالتـه.[32] وفيمـا يخص الخرق الفعلي للقوانين العروضيـة، حينمـا نتنـاقش حول هـذا النّوع من الخروقات، فإن ذلك يذكّرني دائماً بما كـان يقولـه أُوزِيبْ بْرِيـك Osip Brik، الشخص الأدهى من دون شـكّ من كـل الشكـلانيين الرّوس : إنّنـا لا نتـابع ولا نحـاكم

(29) E.A. Poe : « Marginalia », **The Works**, Vol. 3, New York, 1857.

(30) R. Frost : **Collected Poems**, New York, 1939.

(31) Jespersen, O. : « Cause psychologique de quelques phénomènes de métrique ». **Psychologie du langage**, Paris, 1933.

(32) المقصود بالمعارضة الاولى معارضة ضد الوزن، والمقصود بالمعارضة الثانية معارضة مسخرة لصالحه.

المتآمرين السياسيين إلا حينما تفشل مؤامرتهم؛ أما في حالة نجاح مؤامرتهم، فإن المتآمرين أنفسهم هو الذين ينصّبون أنفسهم متّهمين وقضاة. فلو تأصّلت الخروقات التي تُمَارَسُ على الوزن لاكتسبت هذه الخروقات ذاتُها قوةَ القانون العروضي.

إنّ الوزن ـ أو **نموذج البيت** بألفاظ أوضح ـ بعيداً عن أن يكون خطاطة نظرية ـ يتحكّم في بنية كل بيت خاص ـ ولنقل في بنية كل **مثال بيتٍ** خاص. والنّموذج والمثال عبارة عن مفهومين متعالقين. ويحدّد نموذجُ البيت الملامح الثابتة لأمثلة البيت ويثَبِّت حدود التّنوعات. ويحفظ الرّواة الفلاحون في سِرْبْيَا وينشدون ويرتجلون، إلى أبعد الحدود، الآلافَ من أبيات الشّعر الملحمي وأحياناً عشرات الآلاف، ويكون الوزن فيها حيّاً في أذهانهم، ولأنّهم عاجزون عن استخراج القواعد منها، فهم، مع ذلك، يتعرّفون على خروقات هذه القواعد ويقصونها، حتى لو كانت هذه الخروقات خروقات هيّنة.

وفي الملحمة السَّرْبيّة، يحتوي كلّ بيت، بالتّدقيق، على عشرة مقاطع، وهو متبُوع بوقفة تركيبية. ويوجد هناك أيضاً حدّ الكلمة الإجباري قبل المقطع الخامس وغياب إجباري لحد الكلمة قبل المقطع الرّابع والمقطع العاشر. ويقدّم البيت، بالإضافة إلى ذلك، خاصّيات دالّة على مستوى الكمّية والنّبر.(33)

تعفينَا هذه الفاصلة الملحمية السّربية، بجانب العديد من الأمثلة المشابهة التي يقدّمها العروض المقارن، من التطابق الخاطئ بين الفاصلة والوقفة التّركيبية. وليس على حدّ الكلمة الإجباري أن يأتلف مع وقفة ما، بل ولا يُتَصَوَّر حدّها وكأنّه يجب عليه أن يكون قابلاً للإدراك بالأُذْن. فتحليل الأغاني الملحمية السّربية المسجّلة في الحاكي يبرهن على أنه لا وجود لأيّة علامة مسموعة وإجبارية تشير إلى الفاصلة، ومع ذلك، فإن كلّ محاولة لإلغاء حدّ الكلمة قبل المقطع الخامس بأقلّ تغيير في رتبة الكلمات تعتبر محاولة يردّها السّارد على الفور. إن الواقعة النّحوية القاضية بأن المقطعين الرّابع والخامس ينتسبان إلى كلمتين مختلفتين تجعل المرء يعطي للفاصلة قيمتها. وهكذا، فإن نموذج البيت يذهب إلى أبعد من مسائل الشّكل الصّوتي الخالص : إذ الأمر يتعلّق بظاهرة لسانية أكثر رحابة لا تستنفدها معالجة صوتية فحسب.

(33 R. Jakobson : « Studies on compartive slavic Metrics » **Oxford Slavonic Papers**,3.21-66 (1952) ; « Ueber den Versbau der Serbokroatischen Volksepen », **Archives neerlandaises de phonétique expérimentale**,7-9, 44-53 (1933).

إنّي أقول «ظاهرة لسانية» رغم أن شَاتْمَان[34] قد صرّح بأن «الوزن يوجد بوصفه نسقاً خارج اللغة». وصحيح أن الوزن يوجد أيضاً في فنون أُخرى تستعمل السلسلة الزّمنية. فهناك العديد من المشاكل اللسانية ـ كالتركيب مثلاً ـ التي تتجاوز، بنفس الأُسلوب، حدود اللغة، وهي مشاكل مشتركة بين مختلف الأَنساق السيميوطيقية : بل يمكننا أن نتحدّث عن نَحْو عَلاَمَاتِ المُرُور. ولهذه العلامات سنن مًّا يُنْذِرُ فيه لونٌ أصفر في ائتلافه مع لون أخضر بأن حرّية المرور توشك على الانتهاء، وحيث يعلن اللّون الأصفر في ائتلافه مع الأحمر عن قرب نهاية التّوقّف؛ إن هذه العلامة الصّفراء توفّر لنا مشابهة وثيقة مع المظهر المتمّم للفعل. ومع ذلك، فإن للوزن الشّعري العديدَ من الخاصّيات اللّسانية الدّاخلية التي من الأَليق وصفها من زاوية نظر لسانية خالصة.

ولنضف بأن أية خاصية لسانية من نموذج النّظم لا ينبغي إهمالها. وهكذا، فإنّه من الخطإ المأسوف له، مثلاً، التّنكّر لقيمة مكوِّنة للتّنغيم في الأَوزان الإنجليزية. وحتّى دون أن نتحدّث عن دورها الأَساسي في أوزان عَلَم للشّعر الحرّ مثل وَالْت ويتْمَان، فإنّه من المستحيل تجاهل الدّلالة العروضية لتنغيم الوقفة («فصل ختامي»)، سواء أكان موقّعاً أم غير موقَّع،[35] في قصائد مثل The rape of the lock، هذا التّنغيم الذي يتجنّب، بصفة قصدية، المُعَاظَلَة : ومع ذلك، فحتّى التّراكم الشّديد لسلسلة من المعاظلات لا يتمكن أبداً من إخفاء وضع الاستطراد والتّنوع الذي هو تنوّعه؛ ووظيفة المعاظلات هي دائماً إبراز التّصادف العادي للوقفة التّركيبية وتنغيم الوقفة مع الحدّ العروضي. ومهما كانت طريقة القراءة التي يتبنّاها المنشد، فإن القصيدة تبقى خاضعة لقيد على مستوى التّنغيم. وتعتبر مسألة النّطاق التّنغيمي المميّز لقصيدة ما ولشاعر ما ولمدرسة شعرية ما أحد موضوعات التّأمّل الأَكثر أهمّية التي اقترحها الشّكلانيون الرّوس.[36]

إن **نموذج البيت** يتحقّق في **أمثلة البيت**. وتُعيِّن، عادة، لفظة «الإِيقاع» الملتبسة إلى حدّ ما التّنوعَ الحر لهذه الأَمثلة. وينبغي لتنوع **أَمثلة البيت** داخل قصيدة معطاة أن يتميّز بدقّة عن **أمثلة الإنجاز** القابلة هي ذاتها للتّنوع. وتعتبر الرّغبة في «وصف الأَبيات الخاصّة كما هو منطوق بها بالفعل» أقلّ نفعاً بالنّسبة للتّحليل التّزامني والتّاريخي للشّعر بالمقارنة مَعَ دراسة إنشاده في الحاضر والماضي. إن واقع الأشياء بسيط وواضح : «هناك

34) Chatman I.C.

35) Karcevskij, S. : « Sur la phonologie de la phrase », **TCLP IV** 188-223 (1931).

36) انظر : Eichenbaum. Boris: **Melodika stixa**, leningrad, 1922, et Zhirmunskij, V.**Voprozy teorii Literatury**, Leningrad, 1928.

العديد من الإنشادات الممكنة لنفس القصيدة ـ المختلفة بعضها عن البعض الآخر بشتّى الطّرق. والإنشاد حدث، لكن القصيدة نفسها، منذ اللّحظة التي نتفق فيها على القول بأن لقصيدة مّا وجوداً خاصّاً، يجب أن تكون، بطريقة أو بأخرى، شيئاً يدوم».[37] وتنتمي هذه الملاحظة الحكيمة لويمسَات وبيرْد سِلِي، بدون جدال، إلى المبادئ الجوهرية للعروض المعاصر.

يقع، عادة، المقطع المنبور، أي المقطع الثاني، لكلمة absurd في أبيات شكسبير، على الزّمن الموسوم، إلا أنّه يقع مرّة على الزّمن غير الموسوم في المشهد الثالث من هَامْلِت :

No, let the candied tongue lick absurd pomp

لا، فليلْحَسِ اللّسَانُ المَعْسُول الأُبَّهَةَ العَبَثية

ويمكن للمنشد إما أن يُقطّع كلمة absurd في هذا البيت بنبر استهلالي على المقطع الأول وإمّا أن يحترم النّبر الختامي للكلمة في توافق مع النّبر المتداول. ويمكنه أن يضع نبر الكلمة على الصّفة خاضعاً للنّبر التّركيبي القوي على الكلمة الأساسية اللاّحقة كما يقترح ذلك هِيلْ Hill :

[38]No, lèt thĕ cândĭed tóngue lîck ăbsùrd pómp

وذلك على غرار ما يوجد في تصوّر هُوبْكنْس عن التّفعيلة الإنجليزية المتَكوّنة من مقطع طويل ومقطعين قصيرين ومقطع طويل regrét nèver.[39] وفي الأخير، هناك أيضاً إمكان القيام بتعديلات تفخيمية إما بفضل «نبر متأرجح» شامل للمقطعين، وإما بواسطة تقوية تعجّبية للمقطع الأول [àb – súrd]. لكن، ومهما كان الحل الذي يختاره المنشد، فإن نقل نبر الكلمة من الزّمن الموسوم إلى الزّمن غير الموسوم دون وقفة سابقة يبقى لافتاً للنّظر، وتكون لحظة الانتظار المحبط حاضرة بالفعل. وحيثما يضع المنشد النّبر، فإن التّفاوت بين نبر الكلمة الإنجليزية على المقطع الثّاني من absurd والزّمن الموسوم المرتبط بالمقطع الأول يبقى كعنصر مكوّن لـ «مثال البيت». إن التّوتر بين الارتكاز ونبر الكلمة ملازم لهذا البيت بمعزل عن التّحققات المختلفة التي يمكن أن يقدّمها مختلف المُمثلين أو القراء. وكما يلاحظ ذلك جيرَار مَانْلِي هُوبْكنْس في مقدّمة أشعاره، فإنّ «إيقاعين يَنْسَابَان في نفس الآن بطريقة من

37) Wimsatt et Beardsley, l.c.

38) A.A. Hill, c.r. dans **language**, 29.549-561.

39) G.M. Hopkins, **Poems**, W.H. Gardner, éd., New York et Londres, 3e éd. 1948.

الطّرق».[40] ومن الممكن أن نعيد تأويل الوصف الذي يعطيه لهذا الانسياب الطِّبَاقي.[41] إن تراكب مبدإ التماثل على تعاقب الكلمات أو بعبارة أُخرى، إن تركيب الشّكل العروضي وتداخله مع الشّكل المستعمل للخطاب، يولّد بالضّرورة إحساساً بتشكيل مزدوج غامض بالنّسبة إلى كل مَنْ آلفَ اللّغة المعطاة وآلفَ الوزن. وتُسبِّب الاتّفاقات كما تسبّب الاختلافاتُ بين الشّكلين والتّوقّعاتُ المُشْبَعَةُ وكذا التّوقّعاتُ المحبطة هذا الإحساسَ.

إن الطريقة التي يحقّق بها «مثال الإنجاز» «مثالَ البيت» المعطى تتعلّق **بنموذج الإنجاز** الخاص بالمنشِد؛ ويمكن للمنشد أن يعتمد على أُسلوب مُقَطَّع وأن يميل، على عكس ذلك، إلى تطريز قريب من النّثر أو أن يتأرجح أيضاً بحرّية بين هذين القطبين. ويجب علينا أن نحذَر من الثّنائية التّبسيطية التي تختزل زوجين إلى تعارض واحد إما بحذف التّمييز الجذري بين نموذج البيت ومثال البيت (وكذا التّمييز بين نموذج الإنجاز ومثال الإنجاز)، وإمّا بمطابقة خاطئة بين نموذج الإنجاز ومثال الإنجاز وبين نموذج ومثال البيت على التّوالي.

Mais tout n'est pas détruit et vous en laissez vivre Un...
Votre fils, Seigneur, me défend de poursuivre.

لكن، لم يتهدم كل شيء ولقد تركتم واحداً حيّاً
ابنك، يا سيدي، يمنعني من أن أتابع

يشتمل هذان البيتان من فِيدْرَا Phèdre[42] على معاظلة ثقيلة تشكّل حدّاً للبيت قبل المقطع الأُحادي المتمّم لمجموعة كلماتٍ وجملةٍ وقوْلٍ. إن إنشاد هذه الأُسكندريات يمكن أن يكون عروضياً خالصاً مع وقفة جلية بين «Vivre» و«Un»، ومع غياب وقفة بعد الضمير. و، على النقيض من ذلك، وفي أُسلوب يميل نحو النّثر، فإننا لن نفصل بين الكلمات«laissez vivre un» وسنؤشّر، بشكل واضح، لوقفة معيّنة في نهاية الجملة (على نقط الحذف). ولا يتوصّل أي نمط من نمطي الإنشاد هذين، مع ذلك، إلى إخفاء التّفاوت القصدي بين التّقسيمين التّركيبي والعروضي. ويبقى التّشكيل الخاص بتصيدة ما على مستوى البيت مستقلاً استقلالاً تامّاً عن إنجازاتها المتنوّعة ـ الشيء الذي لا يعني أبداً أن المسألة المثيرة التي أثارها

[40] G., Hopkins, Ic.

[41] المقصود الطباق الموسيقي.

[42] ملاحظة المترجم إلى الفرنسية (نيكولا ريڤي) لقد عوضنا هنا المثال الذي أخذه ياكوبسون من : **The Handsome Heart** لهوبكنس بهذا المثال.

سِييفِرْس Sievers،[43] مسألة المؤلّف القارئ لنفسه والمؤلف القارئ للآخرين، مسألة عديمة الأهمّية.

إن البيت، دون شكّ، هو، دائماً وقبل كل شيء، صورة صوتية تكرارية؛ إلا أنّه ليس دائماً هكذا فحسب. إن الرّغبة في حصر المواضعات الشّعرية مثل الوزن والجناس والقافية في المستوى الصّوتي وحده تعني الاستدلال التّأمّلي دون أيّ مسوّغ تجريبي. إن لإسقاط مبدإ التماثل على المتوالية دلالة أرحب وأعمق. وتعتبر صيغة فَالِيري ـ «القصيدة هي ذلك التّردّد الممتدّ بين الصّوت والمعنى»[44] ـ أكثر واقعية وعلمية من كل أشكال النّزعة الانعزالية الصّوتية.

ورغم أن القافية تعتمد، من حيث التّعريف، على التّكرار المطّرد للفونيمات ولمجموعات من الفونيمات المتناسبة، فإنّ ذلك يعني ارتكاب تبسيط مفرط بدل معالجة القافية من زاوية الصّوت فحسب. فالقافية تستلزم بالضّرورة علاقة دلالية بين الوحدات التي تربط بينها («توابع القافية» ـ في اصطلاح هُوبْكنْس). ويتحتّم علينا، في تحليل قافية ما، أن نتساءل عمّا إذا كان الأمر يتعلّق أوْ لاَ يتعلّق بالتّسجيع ونحن نواجه بين لواحق الاشتقاق و/أو لواحق الإعراب المتماثلة (Congratulations – décorations)، أو عمّا إذا كانت الكلمات التي تشكّل القافية تنتمي إلى نفس المقولة النّحوية أو إلى مقولات مختلفة. وهكذا، فإنّ قافية رباعية لهُوبْكنْس، مثلاً، تطابق بين اسمين ـ Kind و mind ـ يتباينان معاً مع الصّفة blind والفعل find. فهل هناك تجاور دلالي وتشابه مكوّن لصورة بين الوحدات المعجمية في القافية ـ كما هو الحال في : solitude ـ désuétude، mémoire ـ grimoire، visage ـ paysage، effort ـ essor ؟ وهل للعناصر التي تشكّل القافية نفس الوظيفة التّركيبية ؟ إن الاختلاف بين الأصناف الصّرفية والتّطبيق التّركيبي يمكن أن تشير إليه القافية مجدّداً. وهكذا، ففي أبيات پُو التالية :

While I nodded, nearly **napping**
Suddenly there came a **tapping**
As of someone gently **rapping**

بينما أحنيتُ الرّأس، وكنت تقريباً في إغفاءة
فجأة وصل إلى مَسْمعِي نَقْرٌ
صادر من شخص يطرقُ البَابَ بلُطف

43) Sievers : **Ziele und Wege der Schallanalyse,** Heidelberg, 1924.
44) Paul Valéry, **Tel Quel II,** « Rhumbs », Pléiade II, p. 637.

تتماثل الكلمات الثلاثة الموجودة في القافية صرفياً وتختلف كلّها تركيبياً. فهل القوافي المشتركة لفظياً، كلّياً أو جزئياً، محرّمة أم مسموح بها أم مفضّلة ؟ وعلى سبيل المثال، ما هو مصير القوافي التّامة الاشتراك اللّفظي مثل : sein ـ saint، faim ـ fin، (la) joue ـ (il) joue، أو كذلك من جهة أخرى قوافي التّرجيع مثل : cadence ـ dance، délivre ـ ivre، livide ـ vide، profonde ـ onde ؟ وأيضاً ما هو مصير القوافي المركّبة (مثل «ce l'est» ـ «bracelet»، «hormis l'y taire» ـ «militaire»، «s'y lance» ـ «silence» عند مَالاَرْمي، حيث توافق كلمة مجموعة كلمات ؟

ويمكن لشاعر أو مدرسة شعرية أن يكونا مع أو ضدّ القافية النّحوية؛ فالقوافي يجب أن تكون نحوية أو نحوية مضادة؛[45] وتعود القافية اللاّنحوية التي لا تبالي بالعلاقة بين الصّوت والبنية النّحوية، مثل كل أشكال النّحوية المضادة، إلى أمراض الكلام. وإذا نزع شاعر إلى تجنّب القوافي النّحوية، فهناك، بالنّسبة إليه، كما يقول هُوبْكِنْس : «عنصران في جمال القافية بالنّسبة إلى الذّهن، وهما تشابُه الأصوات أو تماثُلها واختلافُ المعاني أو تبايُنُها».[46] ومهما كانت العلاقة بين الصّوت والمعنى في مختلف تقنيات القافية، فإن الدائرتين متشابكتان بالضّرورة. وعلى إثر ملاحظات وِيمْسَات الثاقبة حول القيمة الدّلالية للقافية،[47] وعلى إثر الدّراسات الفطنة التي أُنْجِزَت حديثاً حول أنساق القوافي السّلاَفيَّة، فإن الفكرة القائلة بأنّه إذا كانت القوافي تدلّ، فإنها تدل بطريقة غامضة لا يمكن للباحث في الشّعرية أن يدعّمها بعد بصفة معقولة.

ليست القافية سوى حالة خاصة مكثّفة نوعاً مّا لمسألة أكثر عمومية، بل ويمكننا القول إنها حالة خاصّة للمسألة الأساسية للشّعر التي هي التوازي. ويُبْدِي هُوبْكِنْس هنا أيضاً، في مقالاته وهو طالب سنة 1865، حدساً عجيباً عن بِنْيَة الشّعر إذ يقول :

> «إن الجزء المصنوع من الشّعر، ويمكن، بلا شك، أن نُصِيب القول بأن كل صنعة تُخْتزل إلى مبدإ التوازي. فبنية الشّعر تتميّز بتوازٍ مستمر يبدأ من التوازيات التّقنية للشّعر العبري ومن التّرنيمات التّجاوبية لموسيقى الكنيسة إلى تعقيد النّظم اليوناني والإيطالي أو الإنجليزي.

45) ملاحظة المترجم إلى الفرنسية : وبعبارة أخرى، إن الكلمات الموجودة في القافية تنتسب إلى مقولات نحوية متماثلة أو تنتسب، على عكس ذلك، إلى مقولات نحوية مختلفة. وكمثال على الاتجاه الأول، يمكن أن نذكر، بالنسبة إلى الفرنسية، وإلى حدّ كبير، التراجيديا الكلاسيكية؛ وكمثال على الاتّجاه الثاني، يمكن أن نذكر مالارمي (أنظر مثلاً : **l'Après-midi d'un Faune** حيث نجد 11 قافية على 54 لا غير تتسم بالنّحوية).

46) G.M. Hopkins, **The Journals and Papers,** I.c.

47) Wimsatt, W.K., Jr. : **The Verbal Icon,** lexington, 1954.

إلا أن التوازي نوعان بالضرورة - فإمّا أن يكون التّعارض موسوماً بشكلٍ واضحٍ وإمّا أنّه بالأحرى انتقالي أو تلويني. والنّوع الأوّل فحسب، أي نوع التوازي الموسوم، هو الذي يتعلّق ببنية البيت - بالإيقاع (تكرار متوالية معينة من المقاطع) وبالوزن (تكرار متوالية إيقاعية معيّنة)، وبالجناس، وبالسّجع، وبالقافية. وتكمن قوة هذا التّكرار في كونها تولّد تكراراً أو توازياً مناسباً في الكلمات أو في الفكرة؛ ويمكننا القول، إجمالاً، ونحن نسجّل أن الأمر يتعلّق بنزوع أكثر ممّا يتعلّق بنتيجة ثابتة، بأن التوازي الشّديد الوسم في البنية (إمّا التوازي النّاتج عن تحسين وإمّا التوازي النّاتج عن التّأكيد) هو الذي يُوَلِّدُ التوازي الشّديد الوسم في الكلمات والمعنى... وتنتمي الاستعارة والتّشبيه والتمثيل الخ، إلى نوع التوازي المنقطع أو الموسوم، حيث يُلْتَمَسُ الأثر في تشابه الأشياء، وينتمي الطّباق والتّباين الخ، إلى ذلك النّوع الذي يُلْتَمس فيه الأثر في المغايرة.[48]

وباختصار، فإن تماثل الأصوات المُسْقَط على المتوالية مثل مبدئه المكوّن، يستلزم بالضرورة التّماثل الدّلالي ويوحي كلُّ مكوّنٍ من متوالية معيّنة، على كلّ مستوى لغوي، بتجربة من التجربتين المتعالقتين اللّتين يصوّرهما هُوبْكِنْس تصويراً بديعاً بوصفهما «التّشبيه حباً في التّشابه والتشبيه حبّاً في المغايرة».

ويوفّر لنا الفولكلور أشكالَ الشّعر المقطّعة والمنمّطة بوضوح كبير، وتنقاد هذه الأشكال، بشكلٍ لا مثيل له، للتّحليل البنيوي (كما بيّن ذلك سِيبيُووك Sebeok بخصوص أمثلة شِيرِيمِيس Cheremis).[49] ويمكن للموروثات الشّفوية التي تستخدم التوازي النّحوي للرّبط بين الأبيات المتعاقبة، مثلاً الأشكال الشّعرية الفينو-أُوغرية،[50] وإلى حدٍّ كبير أيضاً الشّعر الشّعبي الرّوسي، أن تُحَلَّل، بشكل مثمر، على كلّ المستويات اللّسانية - فونولوجية وصرفية وتركيبية ومعجمية : إنّنا نتعلّم أن ننظر إلى ما هي العناصر التي تُتَصَوَّر كعناصر متماثلة وكيف تُخَفَّف التّشابهات في بعض المستويات بواسطة اختلافات دالة في مستويات أُخرى.

48) G.M. Hopkins, o.c.

49) أنظر : T.A. Sebeok : « Decoding a text : levels and Aspects in a Cheremis Sonnet », in **Style in language,** pp. 221-235.

50) انظر : Austerlitz, R. : **Ob-Ugric Metrics. Folkore fellows communications,** 174 (1958) ; Steinitz, W. : **Der parallelismus in der finnisch-Karelischen Volksdichtung ; Folklore fellows communications,** 115 (1934).

وتسمح لنا أمثلة من هذا النّوع بالتّأكد من سداد اقتراح رَانْسُوم الذي يكون وفقه «تفاعل الوزن والمعنى هو المبدأ الفعّال للشعر ويشمل كل خاصياته الهامة».[51] ويمكن لهذه البنيات التّقليدية الموسومة جدّاً أن تزيل شكوك ويمْسَات حول إمكان كتابة نحوٍ لتفاعل الوزن والمعنى، وكذلك حول إمكان كتابة نحوٍ لتنظيم الاستعارات. ومنذ اللّحظة التي يُرْفَعُ فيها التوازي إلى مستوى القاعدة، فإن التّفاعل بين الوزن والمعنى وتنظيم المجازات يتوقّفان عن أن يكونا «جُزْءَي الشعر الحُرَّيْن والفرديين وغير المتوقّعين».

وهذه هي ترجمة بعض الأبيات النّمطية لأغاني الأعراس الرّوسية حول ظهور الخطيب :

Un vaillant compagnon se dirigeait vers le porche,

Vasilij marchait vers le manoir.

توجّه رفيقٌ شجاع نحو الشّرفة

وكان فازيلي يسير نحو القُصَيْر الصّغير

هذه الترجمة حرفية؛ إلا أن الأفعال في الرّوسية توجد في الموقع الأخير من الجملتين :

Dobroj mólodec K séničkam privoracival/

/Vasilij K téremu prixážival/

إن هناك تناسباً تامّاً بين البيتين على المستوى الصّرفي والتركيبي. وللفعلين الإسناديين نفس السّوابق واللّواحق ونفس المتناوِب المصوتي في الجذر؛ ولهما نفس الجهة والزّمن والعدد والجنس، وفوق ذلك، فهما مترادفان. ويحيل الفاعلان، اسم الجنس واسم العلم، على نفس الشخص ويوجدان في علاقة تعارض. وتعبر التّركيبات الجَرّية المتماثلة عن فضلتيْ المكان، وتوجد الفضلة الأُولى منهما في علاقة مجاز مرسل مع الفضلة الثانية.

ويحدث أن يسبق هذين البيتين بيتٌ آخر له بنية نحوية (تركيبية وصرفية) مشابهة :

Pas un clair faucon ne volait par delà les collines

pas un fier cheval ne galopait vers la cour

لا صقراً ناصعاً يطير وراء التلال

أو

لا حصاناً متخايلاً يركض نحو السّاحة

(51 Ransom, J.C. **The new Criticism**, Norfolk, conn. 1941

إن clair faucon و fier cheval في هذين التنوعين يوجدان في علاقة استعارية مع-vail lant compagnon. إنّه التوازي التّقليدي المنفي السّلافي - دحض الحالة الاستعارية لصالح الحالة الواقعية. ويمكن للنّفي ne، مع ذلك، أن يحذف :

Un clair faucon volait par delà les collines

Un fier cheval galopait vers la cour

وفي المثال الأول من هذين المثالين يتمّ الحفاظ على العلاقة الاستعارية :

Un vaillant compagnon apparaît devant le porche, comme un clair faucon venant d'au delà des collines.

بَرَز رفيق شجاع أمام الشّرفة
مثل صقر ناصع آت مما وراء التّلال

ومع ذلك، ففي المثال الآخر تصبح العلاقة الدّلالية غامضة. فهناك إيحاء بالتّشبيه بين ظهور الخطيب وركض الحصان، إلاّ أن وقوف الحصان في السّاحة يسبق في نفس الآن، في الواقع، وصولَ البطل إلى المنزل. وهكذا، وقبل تقديم الفارس وقُصَيْر خطيبته الصّغير يثير النّشيد الصور المتجاورة الكنائية للحصان والسّاحة : الشيء المُمْتَلَك عِوَضَ المَالِك، والهواء الطّلق بَدَلَ الداخل. ويمكن أن يقسّم تقديم الخطيب إلى لحظتين متعاقبتين حتى بدون استبدال الحصان بالفارس :

Un vaillant compagnon galopait vers la cour

Vasilij marchait vers le porche.

وهكذا، فـ fier cheval الواقع في البيت السّابق في نفس الموقع العروضي والتّركيبي مثله مثل Vaillant Compagnon، يظهر في آن واحد كصورة وكامتلاك تمثيلي لهذا الرّفيق؛ وبتعبير أدق، فهو الجزء من الكل بالنّسبة إلى الفارس. وتوجد صورة الحصان في خطّ فاصل بين الكناية والمجاز المرسل. ومن إيحاءات fier cheval يترتب مجاز مرسل استعاري : ففي أغاني الأعراس والتّنوعات الأُخرى للثروة الجنسية الرّوسية، فإن المذكّر retiv Kon' يبدو رمزاً قضيبياً خفياً بل وجلياً أيضاً.

ولقد أشار بُوتْبْنْيَا الذي كان باحثاً مشهوراً في مجال الشّعرية السّلافية، منذ سنوات 1880، إلى أن الرّموز، في الشّعر الشّعبي، تتجسّد وتتحوّل إلى لوازم البيئة. «(الرمز) يبقى رمزاً، إنّه مربوط بالفعل. وهكذا يُقدّم التّشبيه على شكل متوالية زمنية».[52] وفي الأمثلة التي

(52 Potebnja, A. **Ob'jasnenija malorusskixi srodnyx pesen.** Varsovie, I (1883), II (1887).

استخرجها بُوتْبِنْيَا من الفولكلور السّلافي، يُعْتَبَرُ الصّفصاف الذي تمرّ تحته فتاة، في نفس الآن، صورة لهذه الفتاة؛ والشّجرة والفتاة حاضرتان معاً في نفس الصّورة اللّفظية للصّفصاف. وبنفس الطّريقة يبقى حصان أغاني الحب رمزَ فحولةٍ لا فقط حينما يطلب الطّفل من الفتاة أن تطعم جواده، ولكن أيضاً حينما يُسرَّج ويوضع في الاصطبل أو حينما يُربط بشجرة.

ليست المتوالية الفونولوجية في الشّعر هي التي تنزع وحدها إلى بناء معادلة، لكن كل متوالية وحدات دلالية تنزع، بنفس الطّريقة، إلى بناء المعادلة. إن تراكب المشابهة على المجاورة يسند إلى الشعر من كل جانب جوهره الرّمزي والمركّب والمتعدّد المعاني، جوهراً توحي به، بشكل أنيق، صيغة غُوته : (إن كل شيء عابر ليس سوى شَبَه). ويقال ذلك بتعابير أكثر تقنية : إن كل عنصر من المتوالية عبارة عن تشبيه. وكل كناية في الشّعر التي يتم فيها إسقاط المشابهة على المجاورة هي كناية استعارية بنسبة طفيفة، إن لكل استعارة تلويناً كنائياً.

إن الغموض خاصية داخلية ولا تستغني عنها كل رسالة تركّز على ذاتها، وباختصار، فإنّه ملمح لازم للشّعر. ونكرّر مع إيمْبْسَن أن «مكائد الغموض توجد في جذور الشّعر نفسها».[53] وليست الرّسالة نفسها هي التي تصبح وحدها غامضة، وإنّما يصبح المرسل والمتلقّي غامضين أيضاً. وبالإضافة إلى الكاتب والقارئ، هناك «أنا» البطل الغنائي أو «أنا» السّارد الوهمي، وهناك «أنت» أو «أنتم» المخاطَب الذي تفترضه المونولوچات الدرامية والتّضرّعات والرّسائل. وعلى سبيل المثال، فقصيدة **الصّراع مع الملَك** Wrestling Jacob يوجّهها بطلها الذي عنونت به القصيدة إلى **المنقذ** وتلعب في نفس الآن دور رسالة ذاتية للشاعر تشارلز ويسلي Charles Wesley موجهة إلى قرائه. إن كل رسالة شعرية هي، احتمالاً، خطاب نوع من الاقتباس مع كل تلك المشاكل الخصوصية والمعقّدة التي يوفّرها للسانيّ «كلام داخل كلام».

إن هيمنة الوظيفة الشّعرية على الوظيفة المرجعية لا تطمس الإحالة، وإنّما تجعلها غامضة. ويناسب الرّسالة ذات المعنى المزدوج مرسل مزدوج ومُتلقٍّ مزدوج وأيضاً إحالة مزدوجة ـ وهذا ما تَعْرِضه بوضوح، عند العديد من الشّعوب، استهلاليات الحكايات الشّعبية : ومثال ذلك الاستهلال المعهود للرّواة المَّايُورْكِيِّين : «لقد كان هذا ولم يكن».[54] وبواسطة تطبيق مبدإ التّماثل على المتوالية، فإن مبدأ التّكرار حاصل وهو يجعل لا فقط تكرار المتواليات المكونة للرّسالة الشعرية شيئاً ممكناً، وإنّما يجعل أيضاً تكرار الرسالة ذاتها في

53) Empson, W. **Seven Types of Ambiguity**, New York, 3e éd., (1955).
54) Gise, W. « Sind Märchen Lügen ? » **Cahiers S. Pascariu** 1. 137 sv.

شموليتها شيئاً ممكناً. إن إمكـان التّكرار هـذا، المبـاشر أو غير المبـاشر، وهـذا التّشيّؤ للرّسـالـة الشّعرية وعناصرها المكوّنة، وهـذا التّحويل للرّسـالـة إلى شيء يـدوم، كل ذلـك يمثّل بـالفعل خاصية داخلية وفعّالة للشّعر.

إن تعاقبين من الفونيمات المتجاورة التي تتشابه، في متوالية ما تتراكب فيها المشـابهـة على المجاورة، ينقـادان لممـارسـة وظيفـة تجنيسيـة. وصحيح أن البيت الأول للمقطع الشّعري الأخير من قصيـدة الغراب لإدْغَـار بُو، كمـا لاحـظ ذلـك فـاليري، يعمـد بكثرة إلى الجنـاس التّكراري، إلا أن «الأثر القـاهر» لهـذا البيت، ولكـل مقطـع شعري من جـانب آخر يعـود في الجوهر إلى السلطة الشعرية للاشتقاق :

والغراب لا يحرّك جنـاحيـة أبداً، إنـه لا يـزال جـاثمـاً، لا يـزال جاثماً،
على التمثال النّصفي الشاحب لِبَالاص تماماً فوق باب غرفتي؛
وعيناه لهما كل ما يشبه حلم شيطان،
وفوقه ضوء المصباح منساباً يرمي بظلّه على الأرض
ومن ذلك الظل الذي يجثم طافياً على الأرض
لا يمكن أن تُؤْخذ روحي أبداً.(*)

إن مجثم الغراب، the pallid bust of Pallas، قـد تمّ دمجـه، بفضـل التّجنيس الصّـوتي pǽlad / ـ / pǽlas/، في كلّ عضويّ (قـابـل للمقـارنـة مـع بيت مشهـور لشِيلّي : - / l.b.st / - /b.l.sk/ /SK. lp / Sculptured on alabaster obelisk / «منحـوتٌ على مَسَلَّـــةٍ من مرمر»). إن الكلمتين المتقـابلتين هنـا قـد وُجِـدَتَـا أعـلاه مختلطتين في نعت آخر متعلّق بنفس التّمثـال

(*) And the Raven, never fletting, Still is sitting, still is sitting, On the pallid bust of Pallas just above my chamber door ; And his eyes have all the seming of a demon's that is dreaming,
And the lamp-light o'er him streaming throws his shadow on the floor ;
And my soul from out that ohadow that lies floating on the floor
Shall be lifted-nevermore.

النّصفي ـ placid /plǽsad/ ـ أي المركب المزجي الشّعري.[55] وقد أوثق العلاقة بين الطّائر الجاثم ومجثمه تجنيس أيضاً :

bird or **beast** upon the.... **bust**

إن الطّائر جاثم

«sur le buste pallide de Pallas, Juste au dessus (just above) de la porte de ma chambre»

(على التّمثال النصفي الشاحب لـ بلاص تماماً فوق باب غرفتي) والغراب جاثم في مجثمه، رغم الأمر الضروري الذي يبلّغه إياه العاشق (Lake thy form from off my door) «أزِلْ شكلك من بابي»، ويُثَبَّتُ في مكانه بواسطة الكلمتين /ǯʌst əbʌ́v/، مندمجتين معاً في /bʌ́st/.

إن الإقامة اللاّ محدودة للضيف المشؤوم معبَّر عنها بواسطة سلسلة من التّجنيسات الحذقة المقلوبة جزئياً ـ وهذا ما يمكننا أن ننتظره من علَمٍ في فن الكتابة الإرجاعية، ومن هذا المجرّب المتعمّد في مجال الإبداع التّوقعي أو الإرجاعي الّذي هو إدْغار ألآن پُو. وفي البيت الاستهلالي للمقطع الشّعري الأخير، تبدو **raven** مرّة أخرى، في تجاورها مع **never** الكلمة الحزينة اللاّزمة كصورة في المرآة مجسّدة في هذا الـ «أبداً» : /r.v.n/ – /n.v.r/. ويمزج هذان الرّمزان لليأس الأبدي بين تجنيسات مثيرة؛ وهي أولاً The Raven, never flitting، في بداية المقطع الشّعري الأخير، ثم في الأبيات الأخيرة : that shadow that lies floating on the floor و shall be lifted – never more : /névar fliítij/ – /flótíj/... /flór/ ... /líftad névar/.

إن الجناسات التي أدهشت فاليري تشكّل سلسلة تجنيسية : /stí.../ – /sít.../ – /stí.../ – /sít../. وثبات المجموعة منبور بشكل خاص بفضل التّنوع في نظام التّعاقب. ويكَدِّرُ أثران مضيئان ـ «عينا النار» للطّائر الأسود ووميض المصباح «الذي نشر ظلّه على الأرض»، في الجلاء والقتامة، إلى حدّ كبير، اللوحةَ، وهما أيضاً مرتبطان بـ «الأثر الحي» للتّجنيسات :

all the seeming... óer him streaming.. /Orim strímid/–/ iz drimij/ .. /dimanz/... /jlŏa símij/ .is dreaming... demon's

ويقترن «الظّل الذي يجثم» (lies) «/láyz /» «بعيني» (eyes) /áyz/ الغراب في قافية التّرجيع المُحَوَّلة بشكل مدهِش.

(55) Dell Hymes, I.c.

إن كل مشابهة ظاهرة في الصّوت، في الشّعر، تقوّم بمنطق المشابهة و/أو المغايرة في المعنى. إلا أن الوصفة الجناسية التي يوجّهها پُوپ Pope إلى الشّعراء - «يجب على الصّوت أن يبدو صدى للمعنى» - تطبّق تطبيقاً أرحب. وفي اللّغة المرجعية، فإن العلاقة بين الدّال والمدلول، في أغلب الحالات، هي علاقةُ مجاورةٍ مسنّنة - وهذا ما سُمّيَ، في الغالب بـ «اعتباطية الدّليل اللّساني» وهو تعبير يدعو إلى الالتباس. وتمييز الرابط صوت/ معنى ليس سوى نتيجة طبيعية لتراكب المشابهة على المجاورة. إن رمزية الأصوات عبارة عن علاقة موضوعية لا تُنكر، وهي علاقة قائمة على ربط ظاهراتي بين مختلف الوسائل الحسّية، وخاصّة بين الإحساسات البصرية والسّمعية. وإذا كانت نتيجة الأبحاث التي أُجريت في هذا المجال غامضة أحياناً وقابلة للنّقاش، فإن ذلك يعود إلى نقص في العناية في مناهج البحث النّفسي و/أو اللّساني. ومن وجهة نظر لسانية على وجه الخصوص، غالباً ما شُوِّهَ الواقع نتيجة غياب الاهتمام الكافي بالمظهر الفونولوجي لأصوات اللّغة، أو لأنّنا أصررنا على العمل بوحدات فونيماتيكية مركّبة عِوَضَ التّموقع في مستوى المكونات الصّغرى. إلا أننا إذا ما قمنا بإجراء اختبار، مثلاً، على التّعارض الفونيماتيكي غليظ/ حاد، فإننا نتساءل عن أي من الطّرفين، الطّرف /i/ أو الطّرف /u/، هو الأكثر قتامة، ويمكن للبعض أن يجيبوا بأنّ هذا السّؤال لا معنى له بالنّسبة إليهم، إلا أننا لن نجد إلا بصعوبة من يؤكّد أن /i/ هو الطّرف الأكثر قتامة من الطّرفين.

ليس الشّعر هو المجال الوحيد الذي تُخلّف فيه رمزيةُ الأصواتِ آثارَها، وإنّما هو المنطقة التي تتحول فيها العلاقة بين الصّوت والمعنى من علاقة خفية إلى علاقة جلية وتتمظهر بالطّريقة الملموسة جدّاً والأكثر قوة، كما لاحظ ذلك هَايمْس Hymes في مداخلته المثيرة.(56) إن تراكماً أعلى من التّواتر المتوسّط لطائفة ما من الفونيمات أو تجميعاً متبايناً لطائفتين متعارضتين في النّسيج الصّوتي لبيت ما ولمقطع شعري ولقصيدة ما يلعب دور «تيار خفي للدّلالة»، إذا استعرنا تعبير پُو الطّريف. ويمكن للعلاقة الفونيماتيكية، في كلمتين متقابلتين، أن تتطابق مع التّعارض الدّلالي كما هو الحال في الرّوسية بالنّسبة إلى /d, en,/ «نهار» و /noč/ «ليل» حيث يعارض المصوت الحاد والصامت المرتفع لكلمة diurne المصوتَ الغليظ لكلمة nocturne.. ولو عزّزنا هذا التّباين حينما نحيط الكلمة الأولى بفونيمات حادة ومرتفعة وحينما نجعل الكلمة الثانية تجاور فونيمات غليظة، فإن الصّوت يصبح، في حقيقة الأمر، «صدى للمعنى». إلا أن توزيع المصوّتات الغليظة والحادّة في

(56 Mallarmé, « Variations sur un sujet », Pléiade, p. 364.

الفرنسية، في الكلمتين jour و nuit، توزيع معكوس، وهو الأمر الذي كان يشكو منه مالارمي في هذياناته Divagations : «يا لخيبتاه أمام الانحراف الذي يسند إلى jour كما يسند إلى nuit، بشكل متناقض، جرسين أحدهما قاتم هنا والآخر صافٍ هناك».[57] لقد أكّد وُورْف Whorf أن «كلمة ما إذا قَدَّمَتْ، في تشكيل صوتي، مشابهة إصغائية مع معناها الخاص، فإنّنا نستطيع ملاحظة ذلك. ولكن، إذا حدث العكس، فإنه لا أحد يلاحظ ذلك». ومع ذلك، فإن اللّغة الشّعرية تتفادى الصّعوبة مثلاً في حالة تصادم بين الصّوت والمعنى مثل ذلك التّصادم الذي كشف عنه مالارمي، فالشّعر الفرنسي سيبحث مرّة عن ملطّف فونولوجي للخلاف غامراً التّوزيع «المخالف» للعناصر المصوتية بواسطة إحاطة nuit بفونيمات غليظة وإحاطة jour بفونيمات حادّة، وسيلجأ، تارةً، إلى نقل دلالي مستبدِلاً صورتي صَافٍ وقاتم المرتبطين بالنّهار واللّيل بأطراف أُخرى تراسلية للتّعارض الفونيماتيكي غليظ/ حاد الذي يباين مثلاً بين حرارة النّهار الخطيرة والإنعاش الهوائي لليل. وبالفعل «فإنّه يبدو أن الذوات الإنسانية تميل إلى أن تجمع، من جهة، بين كل ما هو منير ومسنٌن وصلب وعال وخفيف وسريع وحاد وضيّق، وهكذا دواليك، في سلسلة طويلة، وتنزع إلى أن تجمع، على عكس ذلك، بين كل ما هو قاتم وحار ورخو وناعم وغير حاد ومنخفض وبطيء وغليظ وعريض... الخ، في سلسلة أُخرى طويلة».[58]

ومهما كانت فعالية التّشديد على التّكرار في الشّعر، فإن النّسيج الصّوتي بعيد عن أن يُحْصر في تأليفات عددية لا غير، ويمكن لفونيم لا يظهر إلا مرّة واحدة، لكن في كلمة رئيسية وفي موقع مميّز، في خلفية متباينة، أن يتّخذ بروزاً دَالاً. وكما يقول الرّسامون فـ «إن كيلو من اللّون الأخضر ليس أكثر اخضراراً من نصف كيلو».

إن كلّ تحليل للنّسيج الصّوتي للشّعر ينبغي أن يأخذ بعين الاعتبار، بشكل منتظم، البنية الفونولوجية للّغة المعطاة وأن يأخذ بعين الاعتبار أيضاً، بجانب السّنن الشّمولي، هرمية التمييزات الفونولوجية في المواضعة الشّعرية المعطاة. وهكذا، فالقوافي المسجوعة التي تستعملها الشّعوب السّلافية في التراث الشّفوي وفي بعض العُصور من التراث المكتوب تقبل صوامت مختلفة في أجزاء القافية (كما هو الحال في التشيكية Sochy, kosy, stopy, roky, boty) لكن، وكما لاحظ نيتش Nitsch، فإنّه لا يُقْبَلُ أي تناسب كان بين الصّوامت المجهورة وغير المجهورة،[59] بحيث لا يمكن للكلمات التشيكية المستشهد بها أن تشكّل قافية مع rohy,

57) B.L. Whorf, **language, thought and Reality**, p. 267 sv.

58) Nitsch, K. : «Z historii polskich rymów» **Wybór pism polonistycznych** 1.33-77 (Wroklaw, 1954).

59) Herzog, G. « Some linguistic aspects of american Indian poety », **Word** 2.82 (1946)

kozy, doby, body. وبنـاء على مـلاحظــات هِيرْزُوك Herzog التي نُشر مُلخّصٌ مُخْتَصَرٌ منهـا ليس غير،[60] فـإن التّمييـز الفـونيمـاتيكي بين الانفجـار يـات المجهـورة وغير المجهـورة وبين الانفجاريات والأنفيات، في أغاني بعض الشعوب الهنـديـة مثل البيمـا ـ بـابـاكَو والتيبيكـانو، يُعَوَّض بتنوع حرٍّ، بينمـا تمّ الاحتفـاظ، بشكل صـارم، بـالتّمييز بين الشّفـويـات والأسنـانيـات والغشائيات والحنكيات : وهكذا تفقد الصّوامت، في هذه اللّغات، في الشّعر، ملمحين مميّزين من بين أربعـة مـلامـح : مجهـور/ مهمـوس، وأنفي/ فمـوي، وتحتفـظ بـالملمحين الآخرين : غليـظ/ حـاد، ومتكـاثف/ منتشر. إن الاختيـار والتّراصف الهرمي للمقولات الفـاعلـة يشكّلان عاملاً ذا أهمّية كبرى بالنّسبة للشّعرية، على المستوى الفونولوجي كما على المستوى النّحوي.

وقـد كـانت النّظريـة الأدبيـة في الهنـد القـديمـة والقرون الوسطى اللاتينيـة تميّـز بين قطبين من الفنّ الأدبي يسمّيـان في السـانسكريتيـة Pañcālī و Vaidarbhī وفي اللاتينيـة على التّوالي ornatus difficilis «زخرفة صعبة» و ornatus facilis «زخرفة سهلة»،[61] ومن البـديهي أن أسلوب الزّخرفـة السّهلـة قـد اعْتُبرَ هو الأسلوب الأشـدّ صعوبـة في تحليلـه تحليلاً لسـانيـاً لأنّ الوسائل اللّفظية في مثل هذه الأشكال الأدبية فقيرة جدّاً وتبدو اللّغة وكأنّهـا ليست سوى ثوب شفاف تقريباً. إلا أنّه يجب القول مع تْشَارْلِز سَنْدَرْس بُورْس Charles Sanders Peirce، بـأنّـه لا «يمكننا أبداً إزالة هذا الثّوب كلّياً، بل يمكننا فحسب أن نستبدلَه بثوب آخر أكثر شفافيـة».[62] إن «البنـاء غير المنظوم» ـ هكـذا يُسمّي هُوبْكِنْس التّنـوعـاتِ النّثريـة للفنّ اللّفظي ـ الـذي لا تكون فيه، التوازيات موسومة ومطّردة بدقّة بالمقارنـة مع «التوازي المستمر»، والـذي لا توجـد فيه صورة صوتية مهيمنة ـ يقدّم للشّعريـة مشـاكل أكثر تعقيـداً كمـا هو الحـال في أي مجـال لساني بخصوص ظواهر الانتقال. وفي هذه الحالة يتموْقَعُ الانتقال بين اللّغة الشّعريـة الخـالصـة واللّغة المرجعية الخالصة. إلا أن العمل الرّائد لپْرُوپ[63] حول بنية الحكايات الشّعبية يبيّن لنـا كيف يمكن لمقـاربـة تركيبيـة منسجمـة أن تعيننـا بشكـل حـاسم حتى في تصنيف الأفعـال التّقليدية وفي كشف القوانين المضلّلة التي يعتمد عليها الاختيار وبناء هـذه القوانين. ويطبّق

(60 انظر: Arbusow, L. **Colores rhéthorici.** Göttingen, 1948.

(61 C.S. Peirce, **Collected Papers**, Vol. I, p. 171.

(62 Propp. V. « Morphology of the Folktale », part III, IJAL, vol 24, n° 4, octobre 1958 – **Publication Ten of the Indiana University Research Center in Anthropology, Folklore and Linguistics**. pp. X + 134.

(63 انظر ليفي ستروس « Analyse morphologique des contes russes », **International Journal of Slavic Linguistics and poetics**, 3 (1960), = « La structure et la forme », **Cahiers de l'Institut de science économique appliquée. Recherches et Dialogues philosophiques et économiques**, n° 99, mars 1960 (série M, n° 7) pp. 3-36 ; « **le geste d'Asdiwal** », **Ecole Pratique des Hautes Etudes**, annuaire 1958-1959, pp. 3-43, reproduit dans **Les Temps Moderns**, mars 1961 ; « **la structure des mythes** », in **Anthropologie structurale**, pp. 227-255 (Paris 1958).

ليفي ستروس،[64] في أعماله الحديثة، منهجاً نافذاً جداً لكنه شبيه، في الجوهر، بنفس المسألة، مسألة بناء الحكاية الأُسطورة.

وليس من الصّدفة في شيء إذا كانت البنيات الكنائية أقلّ حظاً من الدّراسة بالمقارنة مع مجال الاستعارة. ولقد سبق لي منذ أمدٍ بعيدٍ، أن نبّهت على أن دراسة المجازات الشّعرية قد اتّجهت أساساً نحو الاستعارة، وأن الأدب المسمّى واقعياً، والذي يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالمبدإ الكنائي، يستمرّ في تحدّي التّأويل، في حين أن نفس المنهاجية اللّسانية التي تستخدمها الشّعرية في تحليل الأُسلوب الاستعاري للشّعر الرّومانسي قابلة لأن تطبّق كلّياً على النّسيج الكنائي للنّثر الواقعي.[65]

وتعتقد الكُتب المدرسية في وجود قصائد خالية من الصّور، إلا أن المجازات والصّور النّحوية الرّائعة تعوّض، بالفعل، الفقر الموجود في المجازات المعجمية. إن الأدوات الشّعرية الخفيّة في البنية الصّرفية والتّركيبية للّغة، وباختصار إن شعر النّحو، ونتاجه الأدبي، أي نحو الشّعر، نادراً ما اعترف بها النّقاد، وقد أهملها اللّسانيون تقريباً إهمالاً كلّياً؛ وعلى النّقيض من ذلك، فإن الكتّاب المبدعين غالباً ما عرفوا كيف يستثمرونها[66].

إن القوّة الدراماتيكية لاستهلال أنطوان في مرثية القيصر تنتج أساساً عن الطّريقة التي يؤلف بها شكسبير المقولات والبناءات النّحوية. إن مَارْك أنْطْوَان Marc Antoine يحط من قيمة خطاب بْرُوتُوس Brutus مغيّراً الأسباب المزعومة لتبرير اغتيال القيصر باختلاقات لسانية خالصة. وتخضع التّهمة التي يوجّهها بْرُوتُوس إلى القيصر As he was ambitious I slew him (لقد قتلته لأنّه كان طامعاً) لتحويلات متعاقبة. ويختزلها أنطوان أولاً إلى مجرّد استشهاد، الشيء الذي يحمّل مسؤولية الإثبات للمتكلّم المذكور. «le noble Brutus/ vous a dit...». ثم إن هذه الإحالة على بْرُوتُوس، حينما تتكرّر، تتعارض مع التّأكيدات الخاصّة لأنْطْوَان بواسطة

64) انظر ليفي ستروس Analyse morphologique des contes russes, **International Journal of slavic Linguistics and poetics**, 3 (1960), «La structure et la forme», **Cahiers de l'Institut de science économique appliquée. Recherches et Dialogues philosophiques et économiques**, n° 99, Mars 1960 (série M, n° 7) pp. 3-36; «La geste d'Asdiwal», **Ecole Prarique des Hautes Etudes**, annuaire 1958-1959, pp. 3-43, reproduit dans **Les Temps Modernes**, mars 1961, «la structure des mythes», in **Anthropologie structurale**, pp. 227 – 255 (Paris, 1958)

65) انظر Jakobson. Essais... Ch. II., 5e partie

66) انظر في هذا الموضوع كتابنا : **The Grammar of poetry and the poetry of Grammar**, Mouton and C°, La Haye

«لكن» المعارض الـذي أضْعِفَ، بعـد ذلـك، بواسطـة pourtant المقيّـد. إن الإحـالـة على شرف المدَّعي تكفّ عن تبرير الادّعاء منذ اللّحظة التي لا تصير فيها مسبوقـة بـ «et» الرابطي عوض car السّببي، وأخيراً حينما توضع موضع تساؤل بشكل حاسم بواسطة إدراج ماكر لـ assurément الصيغي :

النبيل بروتوس
قد قال لكم بأن القيصر كان طامعاً؛

لأنّ بروتوس إنسان شريف،

لكن بروتوس قال بأنه كان طامعاً،
وبروتوس إنسان شريف.

ومع ذلك قال بروتوس بأنّه كان طامعاً،
وبالتّأكيد، فهو إنسان شريف (*)

ويأتي، بعد ذلك التّعدد التّصريفي -

«je parle» «Brutus a parlé»

«je suis ici pour parler ..

- الذي يقدّم الادّعاء المتكرّر بـاعتبـاره يـدور حول مجرّد أقوال ولا يـدور حول وقـائع. ويكمن الأثر، كما يقولون في منطق الجهات، في السياق غير المبـاشر للحجج المقـدَّمـة التي تحوّلها إلى جمل اعتقادية غير مبرهن عليها :

Je parle, non pour désaprouver ce dont Brutus a parlé,

Mais Je suis ici pour parler de ce que je sais.

إنّي أتكلّم، لا لأفنّد ما تكلّم عنه بروتوس،
وإنّما أنا هنا لأتكلّم عمّا أعرف.

(*
Le noble Brutus
Vous a dit que César était ambitieux ;
Car Brutus est un homme honorable,
Mais Brutus dit qu'il était ambitieux,
Et Brutus est un homme honorable.

Pourtant Brutus dit qu'il était ambitieux,
Et, assurément, c'est un homme honorable.

إن الوسيلة الأكثر فعّالية في خدمة سخرية أنطوان تكمن في تغيير **الصيغة غير المباشرة** لبعض خلاصات خطاب بروتوس إلى **صيغة مباشرة** لتكشف أن تلك الأخبار المشيَّأة ليست سوى اختلاقات لسانية. ويردّ أنطوان على بروتوس القائل :

«il était ambitieux» أولاً بنقل الصفة من الفاعل إلى الفعل (Ceci en César semblait-il ambitieux ?) ثمّ بإدماج الكلمة المجرّدة ambition وتحويلها إلى فاعل بناءٍ للمجهول الملموس (l'ambition devrait être de plus rude étoffe) وتحويلها بعد ذلك إلى مسند جملة استفهامية : Est-ce là de l'ambition ? ـ ويتخذ نداء بُرُوتُوس : Ecoutez-moi plaider ma cause كجواب، نفس الإسم في الصّيغة المباشرة، فاعل معوّض لبناء استفهامي معلوم : ?...Quelle cause vous empêche بينما ينادي بروتوس : Tenez votre raison en éveil, afin de mieux juger، يصير المصدر المجرّد المشتقّ من juger، على شفتي مارك أنطوان، فاعل التفات : O jugement, tu t'es réfugié chez les bêtes brutes. ولنسجّل، عرضاً، في هذا الالتفات مع التّجنيس الدّموي : Brutus - Brutes، ذكراً لا شعورياً لصيغة تعجّب وداع القيصر : ! Et tu, Brute. إن الخاصيات والأفعال معروضة بالصّيغة المباشرة، بينما تبدو فواعل هذه الأفعال والخاصيات بالصّيغة غير المباشرة مرّة («vous empêche» «chez les bêtes brutes»، «jusqu'à ce qu'il **me** revienne») وتبدو تارةً كفواعل أفعال سالبة : «les hommes ont perdu» و «je dois m'arrêter») :

لقد أحببتموه كلكم حديثاً، ولسبب ما أحببتموه
وأي سبب يمنعكم من أن تبكوه ؟
أيها الحكم ! لقد لجأت إلى الحيوانات الكاسرة
وفقد الناس عقولهم !(*)

يبرز البيتان الأخيران من استهلال أنطوان الاستقلال الواضح لهذه الكنايات النّحوية : إن الصّيغة المنمطة Un tel je pleure والصّيغة الأخرى التّصويرية لكن أيضاً المنمطة كلياً : Un tel est au tombeau (dans le cercueil) et mon cœur est avec lui أو

(*) Vous l'avez tous aimé naguère, et non sans cause ;
Quelle cause vous empêche donc de le pleurer ?
O jugement, tu t'es réfugié chez les bêtes brutes,
Et les hommes ont perdu leur raison !

«il a emporté mon cœur avec lui» تفسحان المجال في كلام أنطوان لكناية جريئة؛ ويصير المجاز جزءاً من الواقع الشّعري :

Mon cœur est là dans le cercueil avec César

Et je dois m'arrêter jusqu'à ce qu'il me revienne

إن قلبي هناك في النّعش مع القيصر
وعلي أن أتوقف إلى أن يعود إليّ

إن الشّكل الداخلي للكلمات، في الشّعر، وبتعبير آخر إن الحمولة الدلالية لمكوناتها، تجد تمييزها، كما هو الحال في جملة من Cent phrases pour éventail لبّول كُلُودِيل Dialogue : de l'éventail et du paravent (حوار المروحة والسّتار). أو أيضاً يمكن لاسم علم أن يجد كل محتوى الكلمة المشتركة التي استُخْرِجَ منها، كما هو الحال في هذا المختصر الأخاذ، في Ballade des Dames du temps Jadis لڤيُّون Villon : ...La reine blanche comme lis.

في سنة 1919، حينما ناقشت حلقة موسكو اللسانية كيف تحدّد وتحصر مجال النّعوت الزّخرفية، عنّفَنَا الشّاعر مَايَاكُوفْسْكِي قائلاً إن كل صفة، بالنّسبة إليه، حينما تكون في الشّعر تصيرُ بفضل ذلك نعتاً شعرياً، بما في ذلك grand في la grande ourse وأيضاً grand و petit في أسماء أزقّة موسكو مثل Bol'shaja Presnja و Malaja Presnja. وبتعبير آخر، فإن الشّعر لا يكمن في أن نضيف إلى الخطاب زخارف بلاغية لكن الشّعر يستلزم إعادة تقويم شامل للخطاب ولكل مكوّناته كيفما كانت.

وفي إفريقيا، لاَمَ مُبَشِّر رَعَايَاه لكونهم لا يرتدون ثياباً. فقال الأهالي مشيرين إلى وجهه : «وأنت كذلك، أليس لك عضو عَارٍ ؟» «طبعاً، لكن هذا وجهي». فردّوا عليه : «أي نعم، إن أي عضو، عندنا، هو بمثابة وجه». وهذا ينطبق أيضاً على الشّعر : إن كل عنصر لفظي يوجد في الشّعر محوّلاً إلى صورة للغة الشعرية.

إن محاولتي دعم حق وواجب اللّسانيات في توجيه دراسة الفن اللفظي في جميع مظاهره وامتداده يمكن أن تؤدي بنا إلى استخلاص نفس الفكرة الرئيسية التي لخّصها تقريري إلى النّدوة التي انعقدت هنا، بجامعة إنْدْيَانَا Indiana، سنة 1953 : «أنا لساني، ولا وجود لأية مسألة لسانية غريبة عنّي».(67)

(67 J.C. Ransom, **The World's Body**, New York, 1938.

وإذا كان للشاعر رَانْسُوم الحق - وله الحق - في اعتباره «أن الشّعر نوع من اللّغة»،[68] فإن اللساني الذي يكون مجال دراسته كل أشكال اللغة، يمكن ويجب أن يُدرِجَ الشّعر في أبحاثه، وقد بيّنت النّدوة الحالية بوضوح أن الزّمن الذي كان فيه اللّسانيون ومؤرّخو الأدب معاً يتجنّبون قضايا البنية الشّعرية هو زمن قد ولّى لحسن الحظ. وفي الحقيقة، كما يقول هُولاَنْدِر Hollander : «يبدو أنه لا وجود لأيّ سبب لمحاولة فصْل الأدب عن القضايا اللّسانية عموماً». وإذا كان هناك نقاد لا زالوا يشكّكون في كفاءة اللّسانيات على أن تشمل مجال الشّعرية، فإنّني شخصياً أفكّر أن عدم كفاءة اللسانيين ذوي الأُفق الضيق في مجال الشّعرية لا يعني عدم كفاية العلم اللّساني ذاته. ومع ذلك، فإن كل واحد هنا قد فهم بشكل نهائي أن لسانياً يَصِمّ آذانه عن الوظيفة الشّعرية للغةِ كما أن عَالِماً في الأدب غير مبالٍ بالمشاكل اللّسانية وغير مُطّلع على المناهج اللّسانية، يعتبران، على حدّ سواء، صورة لمفارقة تاريخية صارخة.

J.C. Ransom, **the World's Body**, New York, 1938 (68

شِعْرُ النَّحْوِ ونَحْوُ الشِّعْر[1]

I

إذا عُرِضَتْ علينا، حسب إدْوَارْد سَابِّير Edouard Sapir (1921)، متواليات من نمط : **المُزَارِعُ يَذْبَحُ البَطّ** و **الرَّجُلُ يُمْسِكُ بِالْفَرْخِ**، فإنّنا «ندرك، بشكل غريزي وبدون أدنى لجوء إلى تحليل تأمّلي، أن الجملتين تستجيبان استجابةً دقيقة لنفس النموذج وأنّهما في الحقيقة وبالأساس، نفس الجملة ولا تختلفان إلا بمظهرهما الخارجي والمادّي. إنّهما، بعبارة أُخرى، تعبّران بطريقة متماثلة عن مفاهيم علاقية متماثلة».[2] وبالمقابل، يمكن تغيير الجملة أو بعض كلماتها «في مستوى علاقي محض وغير مادّي»، دون أن نغيّر أي مفهوم من المفاهيم المادّية المعبّر عنها في الجملة. وحينما نسند إلى بعض ألفاظ الجملة موقعاً مختلفاً في النّموذج التّركيبي ونعوّض، مثلاً، ترتيبَ الكلمات : «**أ يذبح ب**» بمتوالية معكوسة : «**ب يذبح أ**»، فإنّنا لا نغير المفاهيم المادية المذكورة، وإنّما ننوّع فقط علاقاتها المتبادلة. وعلى غرار ذلك، إذا عوضنا **المزارع** بـ **المزارعون** أو **يذبح** بـ **ذبح**، فإنّنا لا نغير إلا المفاهيم العلاقية للجملة، دون أن يحصل أي تغير في «مادّة الخطاب الملموسة»؛ ويظلّ «مظهرها الخارجي والمادّي» غير متغيّر.

1) ملاحظة المترجم إلى العربية : نشرت هذه الدراسة بالفرنسية ضمن كتاب R. Jakobson, **Huit questions de poétique.** Ed. Seuil. Points. 1977.
ونشرت بالإنجليزية تحت عنوان : « Poetry of Grammar and Grammar of poetry » **Lingua**, XXI, 1968, p. 597-609.

2) شكلت الصيغة الأولى لهذه الدراسة المداخلة التي قدمتها إلى المؤتمر الدولي للشعرية بفارسوفيا سنة 1960؛ ولقد تم نشر هذه الصيغة الروسية في مجلد الأكاديمية البولونية للعلوم Poetics, Poetyka, Poètika (Varsovie, 1961).

وعلى الرّغم من بعض التّركيبات الفاصلة التي تصل بين المجالين، فإن في اللغة تمييزاً بالغ التّحديد والوضوح بين هذين الصّنفين من المفاهيم ـ المفاهيم المادّية والمفاهيم العلاقية ـ أو، بعبارات أشدّ تقنية، بين المستوى المعجمي والمستوى النّحوي للّغة. وينبغي أن يكون اللّساني حريصاً على أن يخضع للثّنائية التي هي واقعة بنيوية موضوعية، ويجب عليه أن ينقل نقلاً كلّياً المفاهيمَ النّحويةَ الحاضرةَ بالفعل في لغة معيّنة إلى لغته الواصفة التّقنية دون أن يحشر في اللّغة الملحوظةِ أيةَ مقولة اعتباطية أو مقحمة من الخارج. إن المقولات المراد وصفها هي مكونات داخلية في السّنن اللّفظي الذي يستخدمه مستعملو اللّغة، وليست أبداً كيانات «تخصّ النّحوي» كما ظنّ ذلك بعض المحلّلين، وإن كانوا نبهاء في مجال نحو الشّعراء ـ وأستحضر هنا دُونَالْد دِيفِي Donald Davie.

إن تغييراً في مستوى المفاهيم النّحوية لا يترجم بالضّرورة تغييراً على مستوى الواقع المشار إليه. فإذا أكّد شاهد أن «المزارع ذبح البط»، في الوقت الذي يؤكّد فيه شاهد آخر أن «البطّ ذُبِحَ»، فإنّه لا يمكن اتّهام الرّجلين بكونهما أدْلَيا بشهادتين مختلفتين، هذا على الرّغم من التّعارض التّام بين المفهومين النّحويين، ذلك التّعارض المتمثّل في اعتماد أحدهما على البناء للمعلوم واعتماد الآخر على البناء للمجهول. إن نفس الواقع المرجعي الواحد قد تمّت الإشارة إليه بالجمل الآتية : **الكذب** (أو **أن تكذب**) **خطيئة** (أو مُخْطِئ) ـ **أن تكذب يعني أن ترتكب خطيئة** ـ **الكاذبون يقترفون خطيئة** (أو **مخطئون**)، أو في صيغة الإفراد المشترك : **الكاذب يقترف خطيئة** (أو **مخطئ**). فليس هناك من اختلاف ما عدا كيفية التمثيل. إن الأمر يتعلّق أساساً بالمعادلة نفسها التي يمكن التّعبير عنها بالفاعلين (**الكاذبون، المخطئون**) أو بالأفعال (**كذب، اقترف** خطيئة)؛ ويمكن تقديم هذه الأحداث إما باعتبارها تجريدات (**فعل الكذب**) أو «باعتبارها» أشياء (**الكذب، الخطيئة**) وإما بإسنادها، عكس ذلك، إلى المسند إليه بوصفها خصائص تميّزه (**مخطئ**). تبلغ أقسام الخطاب في تعدادها تعداد هذه المقولات النّحوية التي «تعكس»، حسب سَابِّير، «كفاءَتَنا لبناء الواقع حسب نماذج صورية متنوعة أكثر مما تعكس قدرتنا الحدسية على الواقع». ولقد استطاع سَابِّير، في تاريخ لاحق (1930) في الملاحظات التّمهيدية لمشروعه **أسس اللغة**، أن يستخلص الأنماط الأساسية للمراجع التي تصلح «كأساس طبيعي لأقسام الخطاب»؛ أي **الموجودات** مع تعبيرها اللّغويّ أي **الاسم**؛ و **الأحداث** المعبّر عنها بواسطة **الفعل**؛ وأخيراً **كيفيات الوجود والحدوث** المعبّر عنها في اللّغة تباعاً بواسطة الصّفة والحال.

لقد توصّل جيرِيمِي بِنْثَام Jeremy Bentham الذي قد يكون أول من كشف في كتابه **نظرية الاختلاقات** عن «الاختلاقات اللّسانية» التي تعتبر أساس البنية النّحوية والتي يعتبر استعمالها «ضرورة» في مجموع حقل اللّغة إلى هذه الخلاصة الجريئة : «إن الفضل في وجود الكيانات المُخْتَلَقَةِ يعود إلى اللّغة، وإلى اللّغة وحدها، ذلك الوجود المستحيل والضّروري مع ذلك». إنه لا ينبغي النّظر إلى الاختلاقات اللّسانية «باعتبارها وقائع» كما لا ينبغي اعتبارها من خلق نزوات اللّسانيين؛ «فالفضل في وجودها» إنّما يعود، بالفعل، إلى «اللّغة وحدها»، ويعود بالخصوص، حسب عبارة بِنْثَام، إلى «الشّكل النّحوي للخطاب».

ويجعلنا الدّور الضروري والمعياري الذي تضطلع به المفاهيم النّحوية نُوَاجِهُ مشكلةً معقّدة : إنّها مشكلة العلاقات بين القيمة المرجعية والمعرفية من جهة، والاختلاق اللّساني من جهة أُخرى. فهل يمكن بالفعل أن نضع موضع سؤال دلالةَ المفاهيم النّحوية، أو، هل هناك، في مستوى لا شعوري، مسلّماتٌ مشاكِلَةٌ لصيقة بها ؟ وإلى أي حدّ يمكن أن يواجه الفكر العلمي ضغط النّماذج النّحوية ؟ ومهما كان الجواب على هذه الأَسئلة التي ما تزال موضع نقاش، فالأَكيد أنّه يوجد مجال للفعاليات الكلامية حيث تكتسب «قواعد المجموع ذي الوظيفة التّصنيفية» (سَابِّير 1921) دلالتها الأَكثر بروزاً : فالاختلاقات اللسانية تتحقّق بكامل الامتلاء في **الاختلاق** كما هو معروض في فنّ اللّغة. ومن البديهي جدّاً أن المفاهيم النّحوية ـ أو بعبارة فُورْتِينَاتُوف Fortunatov، أن «الدّلالات الشّكلية» تتوفّر لها في الشّعر إمكانات للتّطبيق واسعة جدّاً، وذلك بقدر ما يتعلّق الأَمر هناك بتمظهر اللّغة المرتبطة بالشّكل. ومنذ أن تهيمن في هذا المجال الوظيفة الشّعرية على الوظيفة المعرفية المحض، فإنّ هذه الوظيفة المعرفية تكون فيه خفية قليلاً أو كثيراً، ويتمّ الانضمام إلى زعم السِّير فِيلِيبْ سِيدْنِي Sir Philip Sidney في كتابه **دفاع عن الشّعر** : «وفيما يتعلّق بالشّاعر، فإنّه، وهو لا يؤكّد شيئاً، لا تتوفّر لديه أبداً فرصة الكذب». والنتيجة هي، حسب صيغة بِنْثَام المختصرة، «أن اختلاقات الشّاعر مجرّدة من الكذب».

إنّنا حينما نقرأ في نهاية قصيدة مَايَاكُوفْسْكِي «حسَن» Khorosho : «والحياة جميلة، ويَجْمُل أن نَحْيَا»، فإنّه من الصّعب أن نجد، في المستوى المعرفي، فارقاً بين هاتين الجملتين المترابطتين؛ إلا أنّه في مستوى الميثولوجيا الشّعرية، يؤدّي الاختلاق اللّساني الذي يضطلع بمهمّة التّسمية، ومن ثمّة يضطلع بمهمّة التّجوز النّحوي النّقلي، إلى صورة كنائية عن الحياة بوصفها كذلك، باعتبارها في حدّ ذاتها ومستبدلة بالنّاس الأَحياء، أي **المجرّد للدّلالة على المحسوس**، كما يقول كَالْفْرِيدِيس دُو فِينُو صَالْفُو Galfredus de Vino Salvo، العالِم

الإنجليزي الشّهير الـذي عـاش في القرن الثّـالث عشر، في كتـابـه **Poetria nova** (المـذكور في كتاب فَارَال Faral). إنّنا نجد مقابل الجملة الأُولى بصفتها القائمة بوظيفة المسنـد، ذي الجنس المماثل لجنس المسند إليه، أي جنس المؤنث القـابل للتّشخيص، ـ الجملـة الثـانيـة ذات الفعل غير المتصرّف والناقص وذات الصّيغة الحيـاديـة وبـدون مسنـد إليـه واقعي لمسنـد، وهي تَمْثُلُ أمامنا كحدوث خالص غير متضمّن لأي حصر أو نقل، وتاركة المكان شاغراً للمصدر المؤوّل.

إن تكرار نفس «الصّـورة النّحـويـة» التي هي، كمـا لاحـظ ذلـك جيّـداً جِيرَار مَـانْلِي هُوبْكَنْس، إلى جـانب عودة نفس «الصورة الصّوتيـة»، المبـدأ المكوّن للأثر الشّعري، لهـو تكرار واضح جدّاً في هـذه الصّيغ الشّعريـة حيث تـأتلف، بـانتظـام قليل أو كثير، وحـداتّ عروضيـة متجاورة حسب توازٍ نحوي مزدوج أو مثلّث بصورة عرضية. إن تحـديـد سَـابّير المـذكور أعلاه ينطبق تمـامـاً على مثل هـذه المتواليـات المتجـاورة : «إنّهمـا، بـالفعل، وبشكل أسـاسي نفس الجملة ولا تختلفان إلا بمظهرهما الخارجي المادّي».

لقد سبقت محاولات مختلفة لوصف عيّنات من مثل هذا التوازي المقَعّـد أو شبـه المقعّـد الذي سمّاه ج. كَونْدَا J. Gonda، بـالأسلوب الكهنوتي، في مونوغرافيتـه المليئـة بـالملاحظـات المثيرة بصدد «تناسق مجموعات من الكلمات الثنائية» في الفِيدَا Vedas، وكذلك أغـاني نِيَـاس Nias الرّاقصـة وفي الابتهـالات الكهنوتيـة. وقـد أفرد المختصّون عنـايـة خـاصّـة لـ**تـوازيـات الأطراف** التي تميّز الكتاب المقدّس والتي تجد أُصولها في الموروث الكنعـاني القـديم، كمـا أفردوا عنـايـة خـاصّـة للـدّور الثـابت والمهيمن للتـوازي في الشّعر والنّثر الشّعري في الصّين. ويتجلّى نموذج ممـاثل بوصفـه أسـاس الشّعر الشّفوي عنـد الفينـو-أوغريين والأتراك والمغُـول. وتلعب نفس الأدوات دوراً رئيسياً في أغاني وأناشيد الفولكلور الرّوسي.[3] وهذه حـال الأبيـات التي تعتبر مقدّمة نمطية للملحمة البطولية (بيلِين byline) الرّوسية :

كيف كان في المدينة العاصمة، في كييف،
تحت سلطة الأمير اللطيف، تحت سلطة فلاديمير،
تجمع ـ اجتماع رائع،
مأدبة ـ احتفال فخم
كل واحد في الحفلة ينتشي

3) إن الحالة الراهنة للبحث العالمي حول التوازي كأساس للشعر (سواء كـان مكتوبـا أم شفويـا) قـد ذُكِرَتْ في: « Grammatical parallelism and its Russian facet », **Language**, X LII (1966) [tr. française : **Questions de poétique**, Paris, éd. du Seuil, 1973, p. 234-279].

كل واحد في الحفلة يفتخر،
الماكر يفتخر بذهبه،
والعبيط يفتخر بزوجه (*).

إن أنساق التوازيات في الفنّ اللفظي تخبرنا بشكل مباشر عن الفكرة التي تتكوّن لدى المتكلّم عن التماثلات النّحوية. ذلك أنه يمكن لدراسة مختلف أنواع الرّخص الشّعرية في مجال التوازي، وكذلك لدراسة المواضعات التي تخصّ القافية أن تزوّدنا بمفاتيح نفيسة لتأويل بناء لغة معطاة ولتأويل الأهمّية النّسبية لمكوّناتها (مثال ذلك التماثل المعتاد بين المفعول إليه ومفعول الولوج في الفنلندية أو بين الماضي والحاضر، على عكس الحالات الإعرابية أو المقولات الفعلية التي لا تنتظم في أزواج، - وهذه ظاهرة لاحظها سْتَايْنِتْز Steinitz في عمله الرّائد حول التوازي في الفولكلور الكاريلي). إن التّقاطع - عبر التماثلات والاختلافات - للمستويات التّركيبية والصّرفية والمعجمية؛ ومختلف الأنواع، على المستوى الدّلالي، للتّجاورات والمشابهات والتّرادفات والطّباقات؛ وأنواع أنماط ووظائف ما يُسَمّى بـ «الأبيات المفردة»، - لهي نفس عدد الظواهر التي تتطلّب كلّها تحليلاً منتظماً وضرورياً لفهم وتأويل مختلف الزّخارف النّحوية في الشّعر. ويمكن بصعوبة لمشكلة هامّة بالنّسبة للّسانيات وللشّعرية مثل مشكلة التوازي أن تتمّ السّيطرة عليها إذا حصرنا، بشكل منتظم، التّحليلَ في الأشكال الخارجية مستبعدين من المناقشة الدّلالات النّحوية والمعجمية.

وتشكّل الشّخصيتان المقترنتان اللّتان تنجزان أفعالاً متماثلة، في أغانٍ غير محدودة، أغاني بحارة لاَبُونْس دُوكُولاَ Lapons de Kola (المذكورة عند خَارُوزِين Kharuzin)، المادّةَ الموضوعاتية الثابتة المؤدية إلى التّسلسل الآلي للأبيات وفق خطاطة من هذا النّمط: «أ جالس على يمين المَرْكَب؛ ب جالس على اليسار. أ يمسك بمجذافٍ بيده اليمنى؛ ب يمسك بمجذافٍ بيده اليسرى»، الخ..

إننا نجد في الحكايات الشّعبية الرّوسية التي تُغَنَّى أو تُنْشَد والتي يدور موضوعها حول فُومَا Foma وإِيرْيُومَا Erioma (طُومَاس Thomas وجِيرِيمِي Jérémie)، الأخوين البئيسين وقد

(*) Kak vo stól' nom górode vo Kieve,
A u láskova knjázja u Vladimira,
A i býlo stolován'e pochótnyj pír,
A i vsé na pirú de napiva válisja,
A i vsé na pirú da poraskhvástalis',
Úmnyj Khvástaet zolotój Kaznój,
Glúpyj khvástaet molodój zhenój

أصبحا ذريعة هزلية لتسلسل الجمل المتوازية التي تحاكي بسخرية الأُسلوب الكهنوتي المميّز للشّعر الشّعبي الرّوسي، تلك الجمل التي تمثّل الملامح شبه الاختلافية لمغامرات الأخوين وذلك بقران العبارات المترادفة أو الصّور المتراصفة تقريباً : «لقد اكتشفوا إيرْيُومَا وعثروا على فُومَا؛ ولقد أشبعوا إيرْيُومَا ضرباً ولم يعفوا على فُومَا؛ لقد فرّ إيرْيُومَا نحو غابة البتولا، وفرّت فُومَا نحو غابة البلّوط»، الخ.. (انظر إحصاءات هذه الحكايات، وهي إحصاءات غنية بالمعلومات، في أرِسْطُوف Aristov وفي أنْدْرِيُونُوفَا بْرِيتْس Andrianova-Perets، وكذلك التّحليل النبيه لهذه الحكايات لبُوكَاتِيرِيف Bogatyrev).

إن التوازي النّحوي الثّنائي يصبح في الأُغنية الرّاقصة لشمال روسيا : فَازِيلِي Vasili وصُوفْيَا Sofya (انظر بالخصوص الرّوايات التي نشرها من جهة سُوبُولُوفْسْكِي Sobolevski ومن جهة أُخرى أسْطَاخُوفَا Astakhova، وينظر كذلك شرح هذه الأخيرة) عماد الحبكة المؤدّي إلى كل التّطور الدرامي لهذه الـ بِيلِينَا الجميلة والمختصرة. وهكذا نجد التوازي الطّباقي في المشهد الأوّل للكنيسة حيث يَتعارض التّضرّع الوَرِع : «إلهي ـ أبي !» الذي يتلفّظ به الخَوَارِنَة مع الصّرخة المحرمية لصُوفْيَا : «فَازِيلِي أخي !». وبعد ذلك يُدرِجُ تدخّل الأم الشرير سلسلة من الأبيات الثنائية التي تجمع البطلين بواسطة تناسب حميمي بين كل بيت من الأبيات المخصّصة للأخ والبيت النظير الذي يدور حول الأُخت. وتشبه بعض الأزواج ذات الطّرفين المتوازيين، بفضل تركيبها النّمطي، كليشيهات أناشيد لاَبُونْس Lapons المشار إليها أعلاه : «لقد تمّ دفن فَازِيلِي جهة اليمين وتمّ دفن صُوفْيَا جهة اليسار». وقد قوّت تراكيب ردّ الأعجاز على الصّدور تقاطعَ مصيريْ هذين العاشقين : «يشرب فَازِيلِي، ولكنّه لا يناول صُوفْيَا شيئاً ! أنت يا صُوفْيَا اشربي ولكن لا تناولي فَازِيلِي شيئاً ! إلا أن فَازِيلِي شرب وأشرب صُوفْيَا، ولكن صُوفْيَا شربت وأشربت فَازِيلِي.» ولقد اضطلعت بنفس الوظيفة صور السّرو (Kiparis)، وهي شجرة اسمها مذكر، على قبر صُوفْيَا، وصور الصّفصاف (Verba)، وهي شجرة اسمها مؤنث، على قبر فَازِيلِي المجاور : «إنهما تتلاصقان برأسيهما،/ وتتعانقان بأوراقهما.//» وموازاة مع ذلك، فإن تخريب الأَم للشّجرتين يُرَجِّعُ الموت الدرامي للأخ وللأخت. ويدهشني كون مجهودات بعض المختصّين مثل كْرِيسْتِين بْرُوك ـ رُوزْ Christine Brooke-Rose في رسمها خطاً فاصلاً صارماً بين المجازات والزّخرف الشّعري قد طُبِّقت على هذه الأُغنية الرّاقصة، وبصفة عامّة فإنّ سِجِلّ القصائد والأجناس الشّعرية التي تقبل بمثل هذا الفصْل لَهِي جدّ محصورة بالتّأكيد.

وإذا استخدمنا الألفاظ المستعملة في مساهمة من أشهر مساهمات هُوبْكنْس في الشّعرية المتمثّلة في مقـال 1865 **حول أصل الجمـال**، نقول إن البنيـات المقعَّـدة مثل بنيـات الشّعر العبري «التي تستجيب لتوازيات كمبدإ الازدواج»، لهي جدّ معروفة، «إلا أن الدّور الهام الـذي يقوم بـه التوازي في شعرنـا، على صعيـد التّعبير، لَهُوَ أقلّ ذيوعاً : وأعتقـد أنـه سيفـاجئ كـل النّاس حينما سيُشْرع في الكشف عنه». وعلى الرّغم من الاستثنـاءات المعزولـة مثل الاكتشـاف الحديث الذي قام به بِيري Berry، فإن الدور الذي لعبته «الصّورة النّحوية» في عالم الشّعر منذ القديم إلى أيامنا هذه ما يزال موضوعَ مفاجأةٍ بالنّسبة إلى أُولئك الذين يهتمّون بـالأدب، بعـد مُضِيّ قرنٍ كاملٍ على شروع هُوبْكنْس نفسه في إلقاء الأضواء عليـه. لقـد كـانت نظريـة الشّعر عند القـدمـاء وفي القرون الوسطى تتوجّس من نَحْوٍ شِعْرِيّ وكـانت تعبّر عن استعـدادهـا التّـام للتّمييز بين المجازات والصّور النّحوية، إلا أن هذه الأُصول الواعدة قد تمّ نسيانها فيما بعد.

ويمكننا أن ندلي بفكرة تقول إن المشابهة في الشّعر تتراكب على المجاورة، وبـالتـالي فإن «التماثل يرقى إلى درجة الأداة المكوّنـة للمتواليـة». وتصبح، في هـذه الشروط، كل عودة لنفس المفهوم النّحوي الجـديرة بشـدّ الأنظـار إليهـا أداة شعريـة فعّـالـة.[4] إن كل وصف غير

4) أنظر : « Linguistics and poetics », **Style in language**, éd. by T. Sebeok, New York, 1960 [trad. fr. : Linguistique et poétique », chap. XI des **Essais de linguistique générale**, Paris, éd. de Minuit, 1963].

ملاحظة المترجم إلى العربية : أنظر ترجمته ضمن هذا الكتاب

ولقـد درس المؤلف البنيـة النحويـة لعـدد معين من القصـائـد المتـدرجـة من القرن XI إلى القرن XX وذلـك في المنشورات التالية :

- « Pokhvala Konstantina Filosofa Grigoriju Bogoslovu », **Slavia**, XXXIX, Prague, 1970.
- (avec P. Valesio) « Vacabolorum construction in Dante's sonnet. "Se vedi li occhi miei" », **Studi Danteschi**. XLIII, Florence, 1966.
- « Struktura dveju srbohrvatskih pesama », **Zbornik za filologiju i Lingvistiku**, IV-V, Novi sad, 1961-1962 ;
- « The Grammatical texture of a sonnet from Sir Philip Sidney's, **Arcadia** », **Studies in language and Literature in Honour of M. Schlauch**, Varsovie, 1966 ;
- « Razbot tobol'skikh stikhov Radishcheva », **18 vek**, VII, Leningrad, 1966 ;
- « The Grammatical Structure of Janko Král's Verses », **Sbornik filozofickej fakulty University Komenského**, XVI, Bratislava, 1964 ;
- (avec V. Levi-Strauss) « Les chats » de Charles Baudelaire », **l'Homme II** 1962 [voir **Huits questions de poétique** Paris, Seuil, 1977,] ;
- « Une microscopie du dernier Spleen dans les Fleurs du Mal », **Tel Quel**, 29, Paris, 1967 ;
- « Struktura na possednoto Botevo sikhotvorenie », **Ezik i Literatura**, XVI, Sofia, 1961 ;
- (avec B. Casacu) « Analyse du poème **Revedere** de Mihai Eminescu », **Cahiers de Linguisitque théorique et appliquée**, I, Bucarest, 1962 ;
- « Devushka pela » (poème de A. Blok), **Orbis Scriptus D. Tschizewskij zum 70. Geburtstag**, Munich, 1966 ;
- (avec P. Colaclides) « Grammatical imagery in Cavafy's poem **Remember, Body** », **Linguistics**, 20, La Haye, 1966 ;

متحيّز وحذر ومتقص وشامل للاختيار، والتّوزيع ولتعالقات مختلف الأصناف الصّرفية ومختلف البنى التّركيبية في قصيدة معيّنة يُدهش المُمَارِس نفسه لهذا الوصف بالحضور غير المتوقّع المثير للتناظرات والتناظرات المضادة وبالتوازن بين البنى وبالتّراكم الفعّال للأشكال المتماثلة وللتّباينات الحادة، وأخيراً بالقيود الصّارمة لسِجلّ العناصر الصّرفية والتركيبية التي تلجأ إليها القصيدةُ، وتسمح هذه الحذوفُ، بالمقابل، بإدراك مجموع العناصر المنتظمة والمحكمة بإتقان والمستعملة بالفعل. ولنشدّد على المظهر المُقْنِع لهذه الأدوات؛ إن أي قارئ ولو كان قليل الحساسية، حسب صيغة سَابِير، يدرك غريزياً المفعول الشّعري والشّحنة الدّلالية لهذه المعدّات النّحوية، «دون أي لجوء مهما قلّ شأنه إلى تحليل تأمّلي»، وغالباً ما يوجد الشّاعر نفسه، بهذا الشأن، في نفس حال مثل هذا القارئ، وبنفس الطريقة، وفي سياق تقليدي، يدرك مستمع ومنشد الشعر الشّعبي، القائم على استعمال شبه دائم للتوازي، الانزياحات، دون أن يكون قادراً مع ذلك على تحليلها : وهكذا، فإن المنشدين السّرْبِيّين وكذلك مستمعيهم يسجّلون بْل ويدينون في أغلب الأحوال كل انزياح عن النّموذج المقطعي للنّشيد الملحمي، وعن الموضع المطّرد للفاصلة، إلا أنّهم عاجزون تمام العجز عن تحديد طبيعة الانزياح.

وغالباً ما يحدث أن تشير التباينات على مستوى التّأليف النّحوي إلى تقسيم القصيدة إلى مقاطع شعرية أو إلى أجزاء مقاطع، كما هو الحال في الأُنشودة الشّهيرة لمعركة هُوسِيت hussite في بداية القرن الخامس عشر، مع ثلاثيتها المزدوجة[5]؛ بل قد يحدث أن تُتَّخَذَ هذه التّباينات أساساً وهيكلاً لبناء متراكب من هذا النّمط : وتشهد على ذلك قصيدة مَارْفِيل Marvell «إلى خليلته المحتشمة» مع فقراتها الثلاثة الثلاثية حيث يفرض النّحو الحدود والأقسام الفرعية.

إن قران المفاهيم النّحوية المتباينة يمكن أن يُقَارَن بما يسمّى، في اللّغة السينمائية، «بالمُونْتَاج Cut» : إنه، حسب تحديد سْبُوتِيسْوُود Spottiswood، نمط من المونتاج الذي يقرن اللّقطات أو المتواليات بطريقة تولّد في ذهن المشاهد أفكاراً لا تستطيع هذه اللّقطات أو هذه المتواليات أن توحي بها من تلقاء نفسها.

– « Der Grammatische Bau des Gedichts von B. Brecht **Wir sind sie** », **Beiträge zur Sprachwissenschaft, Volkskunde und Literaturforschung**, W. Steinitz dorgebracht, Berlin, 1965 [trad. fr. : **Questions de poétique**, p. 444-462] ;

ـ والمقالات التي يحال عليها في الهوامش اللاحقة ص. 78 ـ 79.

5) أنظر : « Ktoz jsú bozi bojovníci», **International Journal of Slavic Linguistics and Poetics**, 7, 1963,

إننا نجد بالفعل، في عداد المقولات النّحوية المدعوة للمثول في توازيات أو تباينات، مجموعَ أقسام الخطاب القابلة أو غير القابلة للعلامة الإعرابية : العدد، الجنس، الحالات الإعرابية، درجات التّشبيه، الزّمن، الجهة، الصّيغة والبناء للمعلوم والبناء للمجهول، وتوزيع الكلمات إلى مجرّدة ومحسوسة وحيّة وغير حيّة وأسماء جنس وأسماء أعلام، والإثبات والنّفي والأفعال المتصرّفة والأفعال غير المتصرّفة والصّفات الضميرية أو أدوات التّعريف أو التّنكير، وكل أنواع العناصر والأبنية التّركيبية.

ولقد اعترف الكاتب الرّوسي فِيرِيَزَائِيف Veresaev في مذكّراته الخاصّة أن الصّور كانت تبدو له في بعض الأحيان مجرّد «تزوير للشّعر الحقيقي». وكقاعدة عامّة، فإن «صورة النّحو»، في قصيدة بِلاَ صُوَر، هي التي تصير مهيمنة وهي التي تحل محلّ المجازات. وتعتبر القصائد الغنائية لبُوشْكِين مثل Ja vas Ljubil شأنها شأن أُنشودة معركة هُوسِيت، أمثلة بليغة عن الاستخدام المحتكر للأدوات النّحوية. ومع ذلك نعثر، بقدر كبير من الوفرة، على استخدام يمزج بين الفئتين من العناصر : وهذه مثلاً هي حالة مقطوعتيْ بوشكين Chto v imeni tebe moem اللتين تشكّلان تبايناً جلياً مع الأثر الأدبي «العديم الصّور» المذكور آنفاً، هذا على الرّغم من أن كلاً من المقطوعتين قد كُتِبَتَا في نفس السّنة ويحتمل أن تكونا مهداتين إلى نفس الشّخص، أي كَارُولِينَا سُوبَانْسْكَا.[6] إن التّعارض، في قصيدة ما، بين ما ينتمي إلى اللّغة التّصويرية الاستعارية وبين ما يعود إلى مستوى مباشر، يمكن أن يحدّده، بشكل قوي، تباينٌ بين المكونات النّحوية : وهذا ما نجده، على سبيل المثال، في بولونيا، في التّأمّلات الموجزة لسِيبْرِيَان نُورْوِيد، وهو من أكبر شعراء نهاية القرن التّاسع عشر العالميين.[7]

إن الخاصية الملزمة للأدوات النّحوية والمفاهيم النّحوية تضطر الشّاعر إلى مراعاة هذه المعطيات، وذلك إما بأن ينحُوَ نحو التّناظر وأن يعتمد على هذه النّماذج البسيطة القابلة للتّكرار والواضحة بما فيه الكفاية والتي تنبني على مبدإ ثنائي، وإما أن يتّخذ الاتّجاه المعكوس حينما يبحث عن «الفوضى الجميلة». لقد كرّرتُ مراراً أن تقنية القافية هي «إما نحوية وإما نحوية مضادة»، ولكن لا يمكن أن تكون غير نحوية : ويمكن أن نقول عنها كل ما يتعلّق بالنّحو عند الشّعراء. وفي هذا الصّدد، توجد هناك مشابهة ملحوظة بين دور النّحو

6) أنظر دراسة مقارنة بين هاتين القصيدتين لبوشكين في المقال المكتوب باللّغة الروسية والذي تمّت الإحالة عليه في الهامش 1 من الصفحة 71.

7) أنظر : «'Przeszlość' Cypriana Norwida », **Pamietnik Literacki**, 54 Varsovie, 1963.

في الشّعر وبين قواعد التأليف عند الرّسام المعتمدة على نظام هندسي خفي أو ظاهر، أو المعتمدة، على عكس ذلك، على تمرّد ضد ترتيب هندسي. إن مبادئ الهندسة تشكّل، حسب الصّيغة التي استعارها بْرَاكَدُون Bragdon من إيمِرْسُون Emerson «ضرورة جميلة» في مجال الفنون التّشكيلية. ونفس الضرورة هي التي تسم بميسمها، في اللّغة، «الدّلالات النّحوية».(8) إن هذه القرابة بين المجالين التي كشف عنها، منذ القرن الثالث عشر، رُوبِرْت كِلْوَارْدْبِي Robert Kilwardby (انظر وَالُورنْد Wallerand، ص. 46) والتي جعلت سْبِّينُوزَا يقرّر معالجة النّحو **على الطريقة الهندسية**، ظهرت في دراسة لسانية لبِنْيَامِين لِي وُورْف Benjamin Lee Whorf، «اللّغة والفكر والواقع»، المنشورة بعد وفاته بقليل (Madras, 1942). وقد حدّد المؤلّف النّماذج المجرّدة لـ «بنيات الجمل» معارضاً إيّاها مع «الجمل العَيْنِيّة» ومع المعجم الذي هو عنصر من النّظام اللّساني، «وهو بأحد المعاني أوّليٌّ وعاجز عن أن يكتفي بنفسه»، ويتناول بالدّرس «**هندسة** المبادئ الشّكلية التي تميّز كل لغة». ولقد قدم ستالين مقارنة بين النّحو والهندسة خلال سجاله سنة 1950 ضد الانحراف اللّساني لِمَار Marr : إن الخاصية المميزة للنّحو تكمن في طاقته التّجريدية؛ «إن النحو، وهو يتجرّد بنفسه من كل ما له صلة بمجال الخاص والمحسوس في الكلمات والجمل، لا يهتم إلا بالنّموذج العام، الذي يعتبر أساس استبدالات الكلمات وتأليفاتها في جمل، وينشئ بهذا المعنى قواعده وقوانينه [...] وبهذا الصّدد، فإن النّحو يشْبه الهندسة التي تتجرّد هي نفسها، في صياغتها لقوانينها، من الأشياء الملموسة وتتناول الأشياء بوصفها كيانات مجرّدة من الصّفات المحسوسة، وتحدّد علاقاتها المتبادلة ليس بوصفها علاقات ملموسة لبعض الأشياء الملموسة، وإنّما بوصفها علاقات بين كيانات على وجه العموم، أي بوصفها علاقات مجرّدة من أية خاصية ملموسة».(9) إن طاقة التجريد في الفكر الإنساني التي تعتبر، حسب المؤلّفيْن المذكورين، أساس الهندسة والنّحو في آن واحد، تفرض أكثر من اللاّزم أشكالاً هندسية أو نحوية بسيطة على الكلمة، ـ التي تكتفي بـ «تصوير» الأشياء الخاصّة، ـ وعلى «المادّة» المعجمية الملموسة لفن اللغة، وهذا ما فهمه، بطريقة ثاقبة، منذ القرن الثالث عشر، فِيلاَر دُو هُونُوكُور Villard de Honnecourt بالنّسبة للفنون الخطّية، وفهمه كَالْفُرُودِيس بالنّسبة إلى الشّعر.

8) أنظر : R. Jakobson, « Boas' view of grammatical meaning », **American Anthropologist,** LXI (1959), 5, part. 2 p. 89 [trad. fr. **Essais de linguistique,** Paris, 1963, chap. X].

9) لقد استوحى ستالين، كما نبهني على ذلك ف.أ. زفيجينسيف V.A. Zvegincev، في مقارنته بين النحو والهندسة، من آراء ف. بوكَورديكي V. Bogordickij وهو تلميذ لامع للشاب بودوان دو كورتوناي Baudouin de Courtenay و م. كريسزفسكي M. Kruszewski.

ويعود الدّور الجوهري الذي تلعبه كل أنواع الضمائر في النّسيج النّحوي للشّعر إلى كون الضّمائر، خلافاً لكل الأسماء المستقلّة الأُخرى، كيانات نحوية وعلاقية خالصة؛ وبالإضافة إلى المصادر الضمائرية والصّفات الضمائرية، ينبغي أن تدرج في هذا الصّنف الأَحوال الضمائرية والأَفعال المسمّاة الأَفعال ـ المصادر (لكن التي تنبغي تسميتها بالأفعال الضمائرية) مثل الفعلين être و avoir. ولقد قورنت عدّة مرّات علاقة الضّمائر مع الكلمات غير الضمائرية بعلاقة الكائنات الهندسية مع الكائنات الفيزيقية (انظر مثلاً زَارِيكِي Zarecki).

وبالإضافة إلى الأَدوات الشّائعة وذات الانتشار العام، فإن النسيج النّحوي للشّعر يقدّم عدداً من الملامح البارزة الشّديدة الخصوصية التي تسم أدباً قومياً معطى، ومرحلة محدّدة وجنساً أدبياً خاصّاً وشاعراً مفرداً أو تسم أكثر من ذلك أثراً مفرداً. إن علماء القرن الثالث عشر الذين أتينا على ذكر أسمائهم يُذكّروننا بمعنى البناء والحذق التّقني الخارقين للعادة للعصر القوطي ويسعفوننا على فهم البنية المدهشة لأُنشودة معركة هُوسِيت. نحن نشدّد عن قصد على هذه القصيدة، تحفة الغضب الثّوري، وهي قصيدة تكاد تخلو من المجازات، وبعيدة جدّاً عن الزّخرفية أو المنييريزم : إن البنية النّحوية للأَثر تكشف عن تمفصل متقن بشكل متميز.

وكما كشف عن ذلك تحليل هذه الأُنشودة،[10] فإن مقاطعها الشّعرية الثلاثة، الواحد بعد الآخر، تَمْثُلُ أمامنا في شكل ثلاثي، منقسم كل واحد منها إلى ثلاث وحدات مقطعية شعرية ثانوية أو أجزاء. ويمتلك كل مقطع شعري من المقاطع الشّعرية الثلاثة ملامح نحوية خاصّة به وقد سمّيناها بـ «المشابهات العمودية». وتتناسب الأَجزاء الثلاثة في المقاطع الشّعرية الثلاثة، الجزء مع الجزء، من مقطع شعري إلى آخر، بفضل خصائص مميزة مسماة بـ «المشابهات الأُفقية» بحيث نجد معه داخل نفس المقطع الشّعري أن كل جزء يتميز عن الآخرين. فالجزء الأَول والجزء الأَخير من الأُنشودة متقاربان فيما بينهما ومتقاربان أيضاً مع الجزء المركزي (أي مع الثاني من المقطع الشّعري الثاني)، ويتميز الجزءان عن الباقي بملامح متميزة ترسمُ، بين هذه الأَجزاء الثلاثة، «خطّاً قطرياً هابطاً»، ـ في تعارض مع «الخط القطري الصّاعد» الذي يربط الجزء المركزي من الأُنشودة بالجزء الأَخير من المقطع الشّعري الأَول وبالجزء الأَول من المقطع الشعري الأَخير. وبالإضافة إلى ذلك، فإن المشابهات المهمّة تقرّب (مع فصلها عن الباقي) بين الأَجزاء المركزية للمقطع الشّعري الأَول والثالث والجزء الأَول للمقطع الشّعري الثاني، ومن جهة أُخرى، تقرب بين الأَجزاء الأَخيرة للمقطع الشعري الأَول

10) أنظر الإحالة ص. 78 هامش 5.

والثـالث والجزء المركزي للمقطع الشعري الثـاني. ويمكن أن نسمّي العلاقـة الأُولى بـ «القـوس المحدودب الأعلى» والعلاقة الثانية بـ «القوس المحدودب الأسفل». وفي الأخير، واعتمـاداً على نفس المعـايير النّحويـة في التّحـديـد، تبرز «الأقواس المقعّرة» : «القوس المقعّر الأعلى»، وهـو يوحّـد بين الأجـزاء الأُولى للمقطـع الشّعري الأول والأخير والجـزء المركـزي للمقطـع الشّعري الثـاني؛ و «القوس المقعّر الأسفل» وهو يربـط بين الأجـزاء المركـزيـة للمقطـع الشّعري الأول والأخير والجزء الأخير للمقطع الشّعري الثاني.

إن هذه «الهيكلة» المتماسكة وهذا التّوازن الهندسي ينبغي اعتبارهما على أرضيـة ديكور الفن القوطي والسّكـولائيـة اللـذين قرّب بينهمـا، بطريقـة مقنعـة، إيرْوِين بّـانُـوفْسكِي Erwin Panofsky. وتنتسب هذه الأُنشودة التّشيكية التي تعود إلى بـدايـة القرن الخـامس عشر، بفضل بنائها، إلى ما كان مهيمناً في العصر : وهي وَصْفَـات «الموسوعـة الكلاسيكيـة جـدّاً، بشروطهـا الثلاثة : ـ شرط الكلية (خاصية التّعداد الكافية)؛ ـ شرط البناء، انسجـامـاً مع نسق متمـاثل من الأجزاء وأجزاء الأجـزاء (خـاصيـة التّمفصـل الكـافيـة)؛ ـ شرط الـوضـوح والقـدرة المقنعـة في الاستدلال (خاصية التعالق الكافية)». ومهما كانت المسافة كبيرة بين الطّومـاسيـة Thomisme* وإيديولوجية المؤلف المجهول لـ Zisskiana Cantio، فإن بناء هـذا النّشيـد يستجيب استجـابـة كلّية للمتطلّب الفني لطُومَاس الأكْوِينِي : «تجد المعاني لذّتهـا في الأشيـاء المتنـاسبـة بشكل ملائم بقدر ما تكون هذه الأشياء متقاربة مع هذه المعـاني؛ لأن المعـاني نوع من العقل، على غرار ما تكون كل ملَكَة معرفية». فالنّسيج النّحوي لهذه التّرْتِيلَة ينـاسب مبـادئ تركيب الرّسم التشيكي لنفس المرحلة. فقد حلّل كْرُوبّاتْشِيك Kropáček أسلوب بدايـة القرن الخـامس عشر، في مونوغرافيتـه حول رسم عصر هُـوسِيت، وكشف عن تمفصـل نسقي وصـارم للسّطـح وتبعيـة الأجزاء تبعية وثيقة لوظائف المجموع واستعمال منظّم للتّباينات.

ويساعدنا المثال التشيكي على تخمين كل ما هناك من تنـاسبـات معقّـدة بين وظـائف النّحو في الشّعر والعلاقات الهندسيـة في الرّسم. إنّنـا نواجـه، على صعيـد الظّـاهراتيـة، مشكلـة القرابة الدّاخلية لهذين العاملين، ونواجـه، على صعيـد التّـاريخ، ضرورة البحث الملموس حول التّطورات المتـوافقـة وتقـاطعـات الأدب وفن الرّسم. وعـلاوة على ذلـك، فـإن تحليـل النّسيـج النّحوي، في البحث عن تحديد الاتّجاهات والتّقاليد الفنّية يمدّنـا بمفـاتيح هـامّـة؛ فنصل، في

*) مذهب طوماس الأكويني.

نهاية الأمر، إلى المسألة الأساسية وهي : كيف يمكن لأثر شعري، في مواجهة الأدوات الشّعرية المشهورة التي تَسَلّم جَرْدَهَا، أن يستثمرها لغاية جديدة ويعطيها قيمة جديدة على ضوء وظائفها الجديدة ؟ وهكذا، إذا عدنا إلى مثالنا، فإن رائعة الشّعر الثّوري هُوسِيت قد ورثت عن الخزان الغني للعصر القوطي هذين النّوعين من التوازي النّحوي وَهُمَا، حسب اصطلاح هُوبْكنْس، «التشبيه بواسطة المشابهة» و«التشبيه بواسطة المغايرة»؛ وانطلاقاً من هنا، فإن المهمّة الملقاة على عاتقنا هي البحث عن كيف سمح تأليف هاتين الأداتين ـ النّحويتين في أساسهما ـ للشّاعر بأن ينجز بنجاح، وبشكل منسجم ومقنع وفعّال، الانتقالَ من النّشيد الدّيني الاستهلالي، بواسطة الاستدلال النّضالي للمقطع الشّعري الثاني، إلى الأوامر العسكرية وإلى صراخات المعركة في المقطع الشّعري النّهائي، أو بعبارة أخرى، كيف تتحوّل اللّذة الشّعرية التي تنقلها بنيات لفظية متناسبة بشكل ملائم إلى طاقة آمرة تؤدي إلى فعل مباشر.

الإحالات

Adrianov-Perec (V.) **Russkaja demokraticheskaja satira XVII v.**, Moscou-Leningrad, 1954.
Aristov (N.), « Povest'o Fome i Ereme », **Drevnjaja i novaja Rossija**, IV (1876).
Astakhova (A.), **Byliny Severa**, t. II, Moscou-Leningrad, 1951.
Bentham (j.), **Theory of Fictions**, éd. et présenté par C.K. Ogden, Londres, 1939:
Berry (F.), **Poets' grammar**, Londres, 1958.
Bogatyrev (P.), « Improvizacija i normy khudozhestvennykh priemov na materiale povestej XVIII v., nadpisej na lubochnykh kartinkakh, skazok i pesen o Ereme i Fome », **To Honor Roman Jakobson**, t. I, La Haye-Paris, 1967.
Bragdon (C.), **The Beautiful Necessity**, Rochester-New York, 1910.
Brooke-Rose (C.), *A grammar of metaphor, Londres, 1958.*
Davie (D.), **Articulate Energy ; an inquiry into the syntax of English poetry**, Londres, 1955.
Faral (E.), **Les Arts poétiques du XIIe et XIIIe siècle**, Paris, 1958.
Fortunatov (F.), **Izbrannye trudy**, t. I, Moscou, 1965.
Gonda (J.), **Stylistic repetition in the Veda**, Amsterdam, 1959.
Hopkins (G.M.), **Journals and Papers**, Londres, 1959.
Kharuzin (N.), **Russkie lopari**, Moscou, 1890.
Kropácek (P.), **Malirstvi doby husitské**, Prague, 1956.
Panofsky (E.), **Gothic Architecture and Scholasticism**, New York, 1957 [trad. fr. : **Architecture gothique et Pensée scolastique**, Paris, 1969].
Sapir (E.), **Language**, New York, 1921 [trad. fr. : **Le Langage**, Paris, 1953].
Sapir (E.), **Totality**, Baltimore, 1930.
Sobolevski (A), **Velikorusskie narodnye pesni**, t. I, Saint-Pétersbourg, 1895.
Spottiswoode (R.), **Film and its technique**, New York, 1951.
Stalin (I.), **Marksizm i voprosy jazykoznanija**, Moscou, 1950.
Steinitz (W.), **Der Parallelismus in der finnisch-karelischen Volksdichtung**, Helsinki, 1934.
Varesaev (V.), « Zapisi dlja sebja », **Novyi Mir**, 1960.
Wallerand (G.), **Les œuvres de Siger de Courtrai**, Louvain, 1913.
Whorf (B.L.), **Language, Thought and Reality**, New York, 1965 [trad. fr. : **Linguistique et Anthropologie**, Paris, 1969].
Zareckij (A.), « O mestoimenii », **Russkij jazky v shkole**, VI, 1960.

شِعْرُ النَّحْوِ ونَحْوُ الشِّعْر(1)

II

للدّراسة اللّسانية للشّعر أهمّية مزدوجة.

فمن جهة، يجب على علم اللّغة أن يدرس بطبيعة الحال، الدّلائلَ اللّفظية في كل تأليفاتها وكل وظائفها؛ وإذن فإنه لا يمكنه أن يسمح لنفسه بإهمال الوظيفة الشّعرية التي تساهم، مثل باقي الوظائف اللّفظية، في كلام كل كائن إنساني منذ نعومة أظفاره، التي تلعب دوراً هامّاً في بَنْيَنَةِ الخطاب. وتستلزم هذه الوظيفة موقفاً يركّز على الدّلائل اللّفظية في ذاتها باعتبارها وحدة بين الدّال والمدلول، وتكتسب موقعاً مهيمناً في اللّغة الشّعرية. إن اللّغة الشّعرية تستحق أن تحظى بكل اهتمام اللّساني نظراً، على الأقلّ، لكلّية الشّعر في الثقافة الإنسانية. لقد كان القدّيس أُوغسطين يرى أنّه لا يمكننا أبداً القيام بعمل نحوي دون امتلاك تجربة في الشّعرية.

ومن جهة ثانية، فإن كل بحث في مجال الشّعرية يفترض معرفة أولية بالدّراسة العلمية للّغة، ذلك لأن الشّعر فن لفظي، وإذن فهو يستلزم، قبل كلّ شيء، استعمالاً خاصّاً للّغة.

إن اللّسانيين الّذين يغامرون، اليوم، في دراسة اللّغة الشّعرية، يجب عليهم أن يواجهوا اعتراضات نقّاد الأدب الّذين ينكرون عليهم حقّ دراسة مسائل الشّعر، ويقبلون، على الأكثر، بأنّه يمكن للّسانيات أن تكون مساعدة للشّعرية. وتقوم هذه الممنوعات والقيود على فكرة مسبقة تُجُووِزَتْ منذ زمن، وتقضي بإبعاد دراسة مختلف الوظائف اللّفظية من حقل اللّسانيات، أو تقضي بحصر هذا الحقل في الوظيفة المرجعية وحدها.

1) نشرت هذه الدراسة تحت هذا العنوان في : Roman Jakobson « **une vie dans le langage** » Minuit, Paris, 1984.

وتقود بعض الأفكار المسبقة، التي تعود إلى مجرّد جهل باللّسانيات المعاصرة وأهدافها، بعضَ النّقاد إلى السّقوط في هفوات خطيرة. ومن هذا القبيل الانطلاق من الفكرة التي تُحْصَر اللّسانياتُ بموجبها في الحدود الضّيقة للجملة التي لا يمكن بالتالي أن تعتني ببناء القصائد؛ وهذا ما جاءت لتبطله دراسةُ الأقوال ذات الجمل المتعدّدة وتحليلُ الخطاب، وهما المجالان اللّذان يتصدّران، اليوم، علم اللّغة.

يتمسّك اللّساني بدراسة القضايا الدّلالية على كل مستويات اللّغة؛ وحينما يبحث عنْ وَصْفِ مَا يشكّل القصيدة، فإن الدّلالة - ولنقل المظهر الدّلالي للقصيدة - يبدو، على وجه الدّقّة، جزءاً ضرورياً من هذا الكلّ؛ وإذن، فمن المثير جداً أنه لا يزال هناك نقّاد يعتبرون التّحليل الدّلالي لرسالة شعرية جريمة. وإذا أثارت القصيدة مسائل تتجاوز نسيجها اللّفظي، فإننا نلج - وتوفر لنا اللّسانيات أمثلة عديدة - الدّائرةَ الرّحبةَ للسّيميائيات المتّحدة المركز التي تشتمل على اللّسانيات بوصفها مجموعة فرعية أساسية.

إن أحد المشاكل الهامّة في دراسة النّص الشّعري، كما هو حال تنوعات أُخرى للّغة الإنسانية، هو مشكل «عالم الخطاب»، حسب تعبير تْشَارْلْز سَنْدَرْس بُورْس، أي مشكل العلاقة بين الخطاب والمحيط الذي يحيل عليه المتكلّم والمستمع (والذي يعرفانه). إن هذه المشكلة الضرورية لفهم الخطاب لا يمكن أن تترك الباحثين، المخلصين لشعار : **كل ما هو لساني ليس غريباً عنّي**، غير مبالين. فحتّى العناصر التي هي من قبيل الكلمات المعزولة قد أمكنت معالجتها، في التراث اللّساني، في علاقتها مع الأشياء وفق شعار : كلمات وأشياء.

يمكن للشّعرية أن تُعرَّف بوصفها الدّراسة اللّسانية للوظيفة الشّعرية، في سياق الرّسائل اللّفظية عموماً وفي الشّعر على وجه الخصوص. ويسند النّقاد إلى اللّسانيات نوعاً من النّزوع إلى «تحديد القول الشّعري بوصفه قولاً غير عادٍ»؛ وبالفعل، فإن هنا موقفاً منحرفاً نادراً جداً على مدى آلاف السّنوات التي تطوّر خلالها علمُ اللّغة.

إن «الأدبية»، وبتعبير آخر، إن تحويل فعل لفظي إلى أثر، ونسقَ الأدوات التي تنجز هذا التّحويل، هي الموضوع الذي طوره اللّساني في تحليله للقصائد. وعلى عكس ما يدّعيه النّاقد الأدبي، فإن هذا المنهج يؤدّي إلى تخصيص «للوقائع الأدبية» المدروسة، ويفتح الباب، بالتالي، أمام تعميمات واضحة.

والشّعرية التي تؤول أثر الشّاعر من خلال موشور اللّغة وتتمسّك بالوظيفة المهيمنة في الشّعر تمثّل، من حيث تعريفها، نقطة انطلاق لتفسير القصائد؛ أما فيما يخصّ قيمتها الوثائقية

والنّفسية والتّحليل ـ نفسية أو الاجتماعية، فإنها تبقى، بطبيعة الحال، مفتوحة على بحث المختصّين الحقيقيين في هذه العلوم. ويجب على هذه العلوم مع ذلك، اعتبار أن الوظيفة المهيمنة في الأثر تمارس تأثيرها على كل الوظائف الأخرى؛ وتجد بالتالي كلُّ الموشوراتِ الأخرى نَفْسَها خاضعة لموشور النّسيج **الشّعري للقصيدة** : ويبقى تحصيل الحاصل هذا مقنعاً بشكل بليغ.

يشغّل الشّعر عناصر بنائية على كل مستويات اللّغة، ابتداء من شبكة الملامح المميزة إلى ترصيف النّص في مجموعه. وتُشَغَّلُ العلاقة بين **الدال** و **المدلول** في التراث السوسيري على كل المستويات وتكتسب علاقة خاصّة في الشّعر، حيث تعلو الخاصّية الانكفائية للوظيفة الشّعرية. إن القصيدة مجموعٌ مركّب وغيرُ قابل للتجزيء، يصير كلّ شيء فيه، حسب عبارة بُودْلِير، «دالاً ومتبادلاً ومتضاداً ومتناسباً»، وحيث يؤدّي التّفاعل الدّائم للصّوت والمعنى إلى مشابهة بين هذه المظاهر : علاقة تجنيسية تارةً وجناس تصحيفي. وتارةً أُخرى علاقة تصويرية (وأحياناً علاقة مناسبة للطّبيعة).

إن أي باحث متفتّح الذّهن لا يفكّر في شرعية وأهمّية الدّراسات المونوغرافية المخصّصة لقضايا العروض والمقطعية الشّعرية، وللجناسات والإيقاعات، ولمشاكل معجم الشّعراء؛ وعلى النّقيض من ذلك، فإن قضية الوسائل النّحوية المستخدمة في الشّعر قد تمّ إهمالها إهمالاً كبيراً. وحينما حاول اللّسانيون في الأخير إصلاح هذا النّسيان، فقد تلقّى مجهوداتِهم بتفهم وتشجيع علماءُ لهم ملكَةُ الاطّلاع العميق في الشّعر ودراسته. وقد تبنّى هؤلاء العلماءُ برامج أدبية مختلفة أحياناً، إلاّ أن فطنتهم في كل ما يتّصل بالفنّ اللّفظي وجذوره اللّسانية قد دفعتهم إلى تهنئتنا على مجهوداتنا الهادفة إلى توضيح العلاقات الحميمة بين المظاهر البنائية للّغة والإبداع الأدبي. ولقد عبّر عن ذلك، بشكل جيّد، مِيرْلُوبُونْتِي الذي أظهر اهتماماً بالغاً، وأنا قادر على تذكر ذلك، بالنّسبة لمكاسب وآفاق البحث اللّساني : «إن الفكرة لدى الكاتب لا توجّه لغة الخارج، فالكاتب نفسه شبيه بلغة جديدة تبني نفسَها وتبتكر لنفسِها وسائلَ تعبيرية وتتنوع حسب معناها الخاص. ولا شك أن ما نسمّيه شعراً ليس سوى فرع من الأدب الذي تتأكّد فيه هذه الاستقلالية في أبهى صورها».

لقد تلقّت محاولاتنا الهادفة إلى توحيد اللّسانيات والشّعرية توحيداً وثيقاً ودائماً بعض التّشجيعات التي ألهمتنا؛ وهكذا هنّأنا رُولاَنْ بَارْط على «ربط العلم الأكثر صرامة بعالم الإبداع». وقد بيّن دافِيدْ لُودْج، أنه بإمكاننا أن نطبّق تقنياتنا المعدّة لدراسة الشّعر على النّثر. ويدافع يُورِي لُوتْمَان عن دراسة الوظيفة الفنّية للمقولات النّحوية، هذه الوظيفة التي تعادلُ

إلى حدٍّ ما تفاعل البنيات الهندسية في الفنون التشكيلية. ويعتبر إ.أ.ريتْشَارْدْز، بوصفه فنّانَ اللّغة والشّعر في مقاله النّبيه «اللّسانيات في الشّعريـة»، أن الكشف عن هـذه العناصر الشّعريـة التي يتفاعل معها القارئ بلا وعي، شيءٌ ضروري، هذه الدّراسة التي تسمح لنـا بتطوير «ملكـة قراءةٍ أجود وأصوبَ وأكثر تمييزاً». ومهمـا كـانت تحفّظـات ب.تْرَاسِينِي النّظريـة، وهو معجب باللّغة مثلما هو معجب بالشّعر، فإنّه يعترف بالطّابع النّحوي لسُونَاتَة **القطـط** التي دار حولهـا مقال من مقالاتنا الأُولى التّوضيحية لنحو الشّعر. ولقد أشرك هؤلاء البـاحثون، الـذين يجمعون بين اطّلاع تام في اللّسانيات وفي المشاكل الأدبية في أبحـاثهم الصّاحيـة، البـاحثينَ الرّاغبين في ملء الهوة بين الشّعر والنّحو. وعلى عكس ذلـك، حـاول النّقـاد الـذين لا يـألفون إلا قليلاً التّحليل البنيوي إقناعنا بأن اللّساني، وهو يُدْخِل «مناهج دقيقة وصارمة» في الشّعرية، ينقصـه بـالضرورة «شيء دقيق ومجهول غير محـدّد يتشكّـل منـه الشّعر».[2] إلا أن هـذا **المجهـول** غير قابل للإدراك أيضاً في الدّراسة العلمية للّغة والمجتمع والحيـاة وكـذلـك في الـدّراسـة العلميـة للخفايـا الصّغرى للمـادّة. ومن غير المجـدي أن نعـارض المجهول ادّعـاءً مع التّقـدير التّقريبي الذي لا مفرّ منه للدّراسة العلمية.

وخلال عشرات السّنين الأخيرة، تمحورت أبحاثي، على وجـه الخصوص، حول مـا سمّـاه هُوبْكنْس الفطن بـ «صـور النّحـو»، هـذا المجـال الـذي كـان إلى فترة حـديثـة غير مـدروس. وبخصوص الدّراسات المتعلّقة بقضايا القافية أو الوزن فحسب، لم يفكّر أحد في مؤاخذتها على إرادة اختزال الشّعر إلى العروض أو القوافي، ومع ذلك، فقد أكّد بعض المساجلين أن مقالاتنـا حول التشكيل النّحوي للقصائد قد كانت ترمي إلى اختزال بنية الأثر الأدبي إلى تقـدير مفرط للمقولات النّحوية. وقد أخذوا علينا إسناد القوة الإيحائية للشّعر إلى تضايفـات بين الأصنـاف الصّرفية أو إلى توازيات وتباينات تركيبية. ويُعْتبر حشو خصمنا الأكثر عدوانيـة أقرب بـالفعل إلى الحقيقة : «ليست هنـاك أيّـة دراسـة نحويـة للقصيـدة تمـدّنـا بـأكثر ممـا يمـدّنـا بـه نحو الشّعر»؛[3] وعلى عكس ذلك، فإن ما يراه ملازماً لهـا، أي عـدم تمييزيـة النّحو في الشّعر، رأي خاطئ بالطّبع. ومهما بدا ذلك غريباً، فقد سبق لبودلير نفسه أن فنّد هذا التّفكير الذي يطبّقه النّقاد على شعره على وجه الخصوص : «إن النّحو، النحو القاحل نفسه يصبح شيئاً شبيهاً بسحر إيحـائي». ويتمّم تخصيصٌ ثـاقب لأجـزاء الخطـاب دعـوة الشـاعر في **الجنّـات المصطنعـة** Paradis artificiels : «تنبعث الكلمات مرتـديـة لحمهـا وعظمهـا، المصـدر في جلالـه المـادّي،

(2 Riffaterre, « Describing Poetic Structures : Two Approaches to Baudelaire's **Les chats** » p. 213.

3) ريفاتير، نفس المرجع.

والصّفة أي الثّوب الشّفاف الذي يغطّيه ويلوّنه مثل طِلاء، والفعل مَلَكَ الحركة الذي يعطي النّبض الأول للجملة». ويعود مؤلّف **أزهار الشّر** عدّة مرّات إلى فكرة «السّحر الإيحائي» الذي تمارسه اللّغة عموماً واللّغة الشّعرية على وجه الخصوص: «إن في الكلمة وفي الفعل شيئاً مقدّساً يمنعنا من أن نجعل منه لعبة الصّدفة. إن الاستخدام المتقن للُغة مّا يعني ممارسة نوع من السّحر الإيحائي».

إن الشّاعر، برفضه المتعمّد لكل لعبةِ صدفةٍ، يضع حدّاً للتّخمينات السّخيفة لهؤلاء النّقاد الذين يزعمون أن «القصيدة يمكن أن تحتوي على بعض البنيات التي لا تلعب أي دور في وظيفتها ولا في تأثيرها باعتبارها أثراً أدبياً».[4] إن التّحليل اللّساني الذي يأخذ ضرورةً بعين الاعتبار تعدّد الوظائف اللّفظية ويوجد بالتالي متكيفاً «مع خصوصية اللّغة الشّعرية»،[5] لا يمكنه إلا أن يعترف بالبنيات الخاصّة التي تميّز اللّغة. وهكذا كان بُودْلِير، الذي يعتبر أن «للكلمات في نفسها وخارج المعنى الذي تعبّر عنه» (أي خارج دلالتها المعجمية) «جمالاً وقيمة خاصّة»، في ذلك أقرب إلى ج.م. هُوبْكِنْس، مُنَظّر القرن الأخير، الذي أدرك الدّلالة الشّعرية الخاصّة لـ «صورة النّحو»؛ وحسب ملاحظاته لسنتي 1873 ـ 1874 حول الشّعر، فإن هذه الصّورة «يمكن أن تُعَدّل بشكل يجعلها مسموعة لذاتها، بعيداً عن فائدتها الدّلالية وبجانب هذه الفائدة».

ولكي نقدّم جواباً ملائماً لمسألة التّمييز النّسبي للتّعارضات النّحوية، لابدّ من أن نلاحظ، بشكل منسجم، توزيعات المتعارضات الموسومة وغير الموسومة وتراكمها وتلافيها وامتدادها في النّص وعددها النّسبي، بالنّظر إلى مختلف الوحدات المقطعية الشّعرية العروضية ومختلف أنماط القافية، وبالنّظر أخيراً إلى تشكيل مجموع القصيدة.

ويرى النّاقد أن ميلنا إلى ربط توزيع المقولات النّحوية «بالمظاهر الخارجية للنّص، وخاصّة بالنّظم» لا طائل من ورائه؛ وبالعكس، فإن الباحث يتلافَى، بفضل هذه المواجهة، مطبّة تسجيل أعمى واعتباطي وآلي للتّعارضات النّحوية المُشغّلَة، ويمكنه أن يفهم هرمية وظائفها في الأثر الشّعري.

ويتّهمني بعض النّقاد بأنّي لا أعتني إلا ببعض أنماط النّصوص؛ ومع ذلك، فإن تقاريري ومقالاتي حول نحو الشّعر، سواء نشرت أم لم تنشر، تُخْضِع لتحليل مفصّل كمّية من القصائد المكتوبة بين القرن الثامن والقرن العشرين، وهي تعود إلى موروثات ومدارس جدّ مختلفة

4) ريفاتير. نفس المرجع ص 202.
5) ريفاتير. نفس المرجع.

من قصائد دينية أو فلسفية وتـأمّلات وقطع حربيـة وثوريـة أو غزليـة. ونجـد في هـذا السّجل من الأناشيد مقدار ما نجـد من الأشعـار المُنْشَـدة، ونجـد من الشّعر الشّفوي بقـدر مـا نجـد من الإنتاج المكتوب. وحينما كنتَ أدرس قصائد في لغات أجنبية، فإنّي قد قُمت بـذلـك بتعـاون مع مختصّين في هذه اللّغات ومع متكلّمين محليين ما أمكن ذلك.

ولقد سمحت لنفسي بقيـد واحـد في اختيـار النّصوص؛ ويتعلّق هـذا القيـد بِطُولِهَـا. يلحّ إدْغَـار ألآن پُو، في **فلسفـة البنـاء** ويوافقـه في ذلـك بودلير، على الكيفيـة الخـاصّـة للقِطَع الصغيرة التي تسمح لنا بأن نحتفظ، إلى نهاية القصيدة، بانطباع واضح عن بـدايتهـا؛ إن القِصَر يجعلنا، إذن، شديدي الحساسية على وجـه الخصوص إزاء وحـدة القصيـدة ومفعولهـا كمجموع. وقد أكّد بودلير في رسالة مؤرّخة بـ 18 فبراير 1860 «أن كل ما يتجـاوز لحظـة الانتبـاه التي يمكن أن يخصّ بهـا كـائن إنسـاني شكلاً شعريـاً لم يعـد قصيـدة». والخلاصـة المتزامنـة التي يحقّقها التّذكّر المباشر لقصيدة قصيرة تحدّد بشكل مباشرٍ قوانينها البنـائيـة، وتميزهـا عن تلـك القوانين التي تؤسّس شبكـة القصـائـد الطّويلـة. وتشبـه هـذه القصـائـد الطّـويلـة تلـك الآثـار الموسيقية الطّويلة التي تخترقها لازَمَة، وتشكّل، إذن، موضوعاً خاصّاً حاولت أن أخصّصـه وأنـا أدرس عينات الجنس الملحمي التي تشكّلها القصائـد الطّويلـة لـ كَـامُوينْس Camoëns وپُوپْ Pope وبُوشْكِين ومَايَاكُوفْسْكِي والتي تشكّلها أيضاً البِيلِين الرّوسيـة. إن تحليل أجزاء من هـذه الآثار دون المبالاة بمجموع النّص يعتبر أيضاً غير دالٍّ، شأنـه شـأن دراسـة أجزاء رسم جـداري وكأن الأمر يتعلّق بلوحات مستقلّة.

لقـد أوضح ف. بُوَاس F. Boas و إدْوَارْد سَـابِّير الطّبيعـةَ الثـابتـةَ والإجبـاريـةَ للـدّلالات النّحوية في حالة معطاة للّغة، وعارضاها مع الدّلالة المعجمية للكلمات الغامضة جدّاً والخاضعة لتغيّرات ما. وتؤكد المقاومة الكبرى التي تقدّمها البنيات النّحويـة لقيود الشّعر التّجريبي هـذا الثّبـات بشكل إيحـائي. وعلى عكس ذلـك، فـإن المعجم والجمل النّمطيـة ينصـاعـان بسهولـة للتّجارب الجرّيئة للمجدّدين.

وكما يسجّل بودلير ذلك، فـإن «الرّتبـة بين الكلمـات» تضفي على الكلمـات «قيمـة غير قابلـة للـدّحض». وتشكّل المقولات النّحويـة (مـا تسمّيـه فلسفـة القرون الوسطى، بـاصطلاحهـا الواضح، modi significandi essentiales et accidentales)، وكذلك الوظـائف التركيبيـة لأصنـاف الكلمات وأصنافها الفرعية، إذا صحّ القول، هيكل اللّغة وعضليتها؛ ولهـذ يشكّل النّسيج النّحوي للغة الشّعرية جزءاً كبيراً من قيمتها الداخلية. وكما بيّن ذلـك الرّيـاضي رُونِي طُومْ R. Thom

في كتاب أساسي (1972)، فإن علم اللّغة يتقدّم باتّجاه تـأويل طوبولوجي للمقولات النّحويـة ووظائفها، ومن المفترض في هذا التّأويل أن يكشف عن التّماثلات المميِّزة.

وقد ألصقوا بنا، بواسطة مغالاة شائنة في الحقيقـة، الرّأي المموّهَ القـائل بـأن «كل تكرار أو كل تباين لمفهوم نحوي يجعل من هذا المفهوم النّحوي وسيلـة شعريـة».[6] ويلزم أن نجيب بـأن توزيع الأصنـاف والأصنـاف الفرعيـة النّحـويـة، وكـل التّراكمـات والتّعـارضـات القـابلـة للملاحظة في قصيدة معطاة (متميّزة ظـاهريـاً عن اللّغـة اليوميـة والنّثر الصّحفي والقـانوني أو العلمي) تنتسب بطريقة ملحوظة إلى وسائل اللّغة الشّعريـة. وبمقـارنتهـا لمختلف الظواهر من هذا النّمط، ننقاد دائماً إلى اكتشاف أنها مرتبطة فيما بينها، وأن اختلافها في القصيـدة يكشف عن سُلّم تام مِنَ القِيَم.

إن تحليل القصائد يوضّح تضـايُفـاً مـدهشـاً بين توزيع المقولات النّحويـة والتّضـايفـات المقطوعية والعروضية؛ ومع أن النّاقد مُرْغَم على الاعتراف بـ «التّجسيد اللّسـاني» الواضح لهـذه المقولات، فإنّه يواجه، إذن، مأزقاً خيـاليـاً : «هل للتّجسيـدات الشّعريـة واللّسـانيـة مَـا صَـدَقٌ مشترك ؟».[7] لكن، إذا كان هذا التّنظيم للتوازيات والتّبـاينـات النّحويـة بـاعتبـاره خـاصيـة مميّزة للشّعر لم يُستخدم كوسيلة شعرية، فإنّه يمكننـا أن نتسـاءل عن الهـدف الـذي من أجلـه أدمج الشّعراءُ هذا التّنظيمَ وحافظوا عليه ونَوَّعُوه بشكل ملحوظ.

لقد استطاع البعض أن يشكّك في أهمّيـة التّرتيب التّنـاظري للتّعـارضـات النّحويـة في القصيدة : يتساءل جُورْج مُونَان، وهو مرتـابٌ مُزْمِن، «بـأيّـة طريقـة يسـاهم هـذا التّنـاظر في اللّـذة الشّعريـة ؟».[8] ولقـد سبق لبُودْلِير أن أجـاب عن ذلـك مسجّـلاً، مثـل پُـو، «أن الاطّراد والتّنـاظر يشكّـلان حـاجـة من الحـاجـات الأوليـة للـذّهن الإنسـاني»، كمـا أن المنحنيـات ـ «المشوَّهة بلطف» التي تبرز على أرضية هذا الاطّراد ـ و «اللاّ متوقَّعَ والفجاءةَ والـذّهول» تشكل بدورها «جزءاً جوهرياً» من المفعول الفنّي، أو بعبـارة أُخرى، «التّـابل الضّروري لكل جمـال». لكن عملنا قد وَظَّف، منذ حوالي سبعين سنة، هذا «التّابل» في الشّعريـة توظيفـاً واسعـاً تحت تسميتي «التوقّع الخائب» أو «الانتظار المحبَط».

وقد جُبِلَ أيضاً ناقد آخر هو ل. بِرْزَانِي L. Bersani على التّنقيص من «مبدإ التمـاثل» في «عمل تخييلي يُنْتِجُ بنيات موفورة اللاّتنـاظر»؛ ويجيبـه بودلير أيضـاً حينمـا يصرّح : «إنّكم لا

6) ريفاتير ص 213.
7) نفسه ص 213.
8) نفسه ص 159.

تفهمون أي شيء فيما يتّصل بمعمارية الكلمات وبتشكيل اللّغة». لقد وددنا أن نبرز في أثر الشّاعر ما سمّاه ت.غُوتْيِيه T. Gautier بـ «معماريته الخاصّة وصيفه الفردية وخفايا مهنته وحذقه»؛ ويتّهمنا هذا النّاقد بأنّنا نرعى خفية أو حتّى علانية «الحلم البنيوي»، و «هوس التّحكّم الشّامل الجذاب دوماً»، هذا النّوع من الحلم الذي يمكنه، كما يوحي بذلك، أن يخدم أنظمة سياسية تسلّطية.[9] إن هذا الافتراء غير العلمي يذكّرني بافتراء واشٍ بُرَاغِي pragois ذلك الذي رأى أن اللّسانيات البنيوية لا تخدم إلا «تمديد هيمنة البورجوازية وتبريرها».[10]

لا يتعلّق الأمر هنا إلا بالسّجال، ذلك أن إطار الأشكال النّحوية التّكرارية أو التّعارضية، ليس متصوّراً مسبّقاً ولا «قبلياً».[11] إن ثلاثة مبادئ أساسية تتحكّم في وحدة وتنوُّع المقاطع الشّعرية في القصائد القصيرة، إلا أن هرمية هذه المبادئ تتنوع بحسب تنوع القصائد، وبحسب أُسلوبها وجنسها، وحسب فردانية الشّاعر أو فردانية مدرسته. وهذه التّعالقات الثلاثة بين المقاطع الشّعرية مشابهة لتوزيعات القوافي، فهي تتأسّس على التّعاقب (انظر القوافي المزدوجة : أأ ب ب)، وعلى التّناوب (انظر القوافي المتقاطعة : أب أب) وعلى الإدماج (انظر القوافي المتعانقة : أب ب أ).

ورغم إنكار النّاقد لما يتعلّق بالتّجانسات البنائية بين المقاطع الشّعرية المتباعدة، فإن بعض هذه الوسائل واضحة؛ ويجري نفس الأمر هكذا من الموقع المضاد للتّناسبات المثيرة بين المقاطع الشّعرية غير المزدوجة إلى التّناسبات النقيضة بين مقاطع شعرية مزدوجة. وتستخدم هذه التّشابهات والتّباينات مختلف مظاهر ومستويات اللّغة من الصّوتيات إلى علم الدّلالة ومن المتوازيات الصّرفية والتركيبية إلى التّناسبات المعجمية.

إن تعليق تِيُوفِيل غُوتْيِيه على قوافي بُودْلِير صالح أيضاً كوصف لكل فنّه الشّعري وصالح حتى لبنْيَنَة الشّعر عموماً : «إنه يجب التّقاطع المتناغم للقوافي الذي يبعد صدَى النّوتة المنقورة أولاً ويقدّم إلى الأذن صوتاً غير متوقّع عادةً يُكَمِّل لاحقاً مثلما يُكَمِّل صوت البيت الأول». والنّسبة، كما يسجّل ذلك هُوبْكَنْس، لا تُحقّقها الاستمرارية فحسب، وإنّما يحققها الفاصل أيضاً.

النّاقد الأكثر مماحكة هو أيضاً، وينبغي قول ذلك، ناقد من النّقاد الأكثر سطحية؛ إنّه يذهب إلى حدّ التّشكيك في التّجانسات بين المقاطع الشّعرية المتباعدة : «تبدو التماثلات

9) Bersani. p. 549.
10) S.W., II, p. 535.
11) ريفاتير. ص 213.

القائمة على قاعدة المشابهات التّركيبية الخالصة مشكوكاً فيها إلى أبعد حدّ».[12] وهذا هو المثال الذي يختاره : إن بودلير، حسب كاتبي مقال **القطط** قد وضع بشكل متواز البيتين اللّذين يكمّلان المقطعين الشّعريين غير المزدوجين للسّوناتة، الرّباعي الأول والثلاثي الأخير. وهما بالفعل الجملتان المؤصُولَتان الوحيدتان في كل القصيدة، وقد ابتدأتا معاً باسم الموصول qui، وفي الحالتين، فإن الضمير الذي يشكّل مفعولَ الجملة الأساسية موصولاً له يعقبه فعل في صيغة الجمع.

ولنسجّل، بادئ ذي بدء، أن ناقدنا ينسى في ما يبدو الدّور الجوهري المسند في الشّعر إلى التوازي النّحوي وخاصّة التّركيبي في أغلب لغات العالم. وينسى أيضاً واقعة مثيرة «قد تفاجئ دائماً الشخص الذي يلحظها لأول مرّة»، كما يتنبّأ بذلك هُوبْكِنْس في أعماله القيّمة أيام كان طالباً : **في أصل الجمال** On the Origin of Beauty، **والأداء الشّعري** Poetic Diction : فالأمر يتعلّق بـ «الدّور الهام الذي يلعبه توازي التّعبير في شعرنا». لقد فهم شاعرنا أن «بنية الشّعر هي بنية التوازي المستمر، سواء تعلّق الأمر بما يسمّيه الشّعر العبري بالتوازي وبالتّرنيمات التّجاوبية لموسيقى الكنيسة، أم تعلّق الأمر بتعقيد الأشعار الإغريقية والإيطالية أو الإنجليزية».

ومن جهة ثانية، فإن التّناسب بين المقاطع الشّعرية غير المزدوجة متوازٍ، كما أشرنا إلى ذلك، بواسطة توازٍ تركيبيٍّ أيضاً بين المقطعين الشّعريين المزدوجين.

وأخيراً، فإن مشابهة المقاطع الشّعرية غير المزدوجة لا تُخْتَزل إلى «مجرّد مشابهة تركيبية». إنّها تدعّم وتعزّز تبايناً دلالياً مزدوجاً. وعلى المستوى الفضائي، يربط هذا التّباين بين نهاية البيت ما قبل الأخير من كل مقطع شعري غير مزدوج : فـ «الدار» التي تحيط بالقطط تتحول إلى صحراء فسيحة، «عمق العزلة»، ونجد في هذه المقاطع الشّعرية غير المزدوجة في نهاية البيتين المتجاورين مجموعاتٍ من الكلمات التي تتعارض فيما بينها.(«في فصلهم الناضج» - «في حلم بدون نهاية»)، تعارضاً على الصّعيد الزّمني هذه المرّة، بين الأيام المعدودة والخلود؛ فالتّضييق يترك مكانه للتوسّع.

وينفي نفس النّاقد الملامح المشتركة عن المقطعين الشعريين الخارجيين I و VI ، في تباينها مع الملامح المشتركة التي تربط بين المقطعين الشّعريين الداخليين II و III. ومع ذلك، فإن تحليل سوناتة **القطط**، وهو ثمرة عمل أعدّه باحثان، يبيّن تعارضاً ذا مظاهر

12) ريفاتير. ص 207.

متعدّدة بين المقاطع الشّعرية الداخلية والخارجية فيما يخصّ سجلّ المقولات النّحوية، وشكلها التّركيبي وتأثيرها الشّعري. وقد لاحظنا على وجه الخصوص الاختلاف الملموس بين هاتين المجموعتين من المقاطع الشّعرية فيما يتعلّق ببنية الجمل المحتوية على فعلٍ متعدٍّ. ولهذه الجمل في المقاطع الشّعرية الخارجية فاعلٌ مزدوج، والفاعل وكذا المفعول المباشر عبارة عن كيانين إما حيَّيْن أو غير حيَّين؛ وفي المقاطع الشّعرية الداخلية، على عكس ذلك، ينتسب الفاعل والمفعول المباشر إلى صنفين متعارضين. ولا توجد الأفعال غير المتصرّفة إلا في المقاطع الشّعرية الدّاخلية، وتنجز هذه الأفعال في هذه المقاطع الشّعرية وظائف متوازية. وتتميز المقاطع الشّعرية الخارجية عن الآخَرَيْن بغناها الأكبر بالصّفات (9 + 5 بالمقارنة مع 1 + 2)، التي تضاف إليها الصّفتان الظّرفيتان الوحيدتان في القصيدة، وهما تمارسان معاً أيضاً وظائف تركيبية متوازية.

ويثور النّاقد على الخصوص ضد ملاحظاتنا المتعلّقة بالتوازي الواضح بين البيت الأخير من المقطع الشعري الأول والبيت الأوّل من المقطع الشعري الأخير. إن المحمولين الثاني وما قبل الأخير هما الوحيدان اللّذان يحتويان على رابطة وعلى صفة خبرية، وفي الحالتين تَرِدُ أيضاً قافية داخلية لتؤكّد على الصّفة التي تعقبها فاصلة :

Qui comme EUX sont frilEUX, (...) Leurs rEINS féconds sont plEINS.

يقدّم ناقدنا، في تعقيبه، صورة جديدة عن جهله باللّسانيات والشّعر : «إن **Pleins** لا يمكن أن تُفْصَل [؟] عن الكلمة اللاّحقة : **d'étincelles magiques**؛ و **Pleins** عبارة عن مُتَّصِلٍ لاحقٍ [؟؟] ، الشيء الذي يجعل القافية تختفي [؟] عملياً [؟] ». ولنُذَكّر بأن مصطلح «المتّصل اللاّحِق» يعيّن كلمة غير نغمية تعتمد على كلمة سابقة منبورة. وريفَاتِير يخلط هنا بين «المتّصل اللاّحق» و«المتّصل السّابق». وهو الكلمة غير النّغمية التي تعتمد على كلمة لاحقة منبورة. وفي كل الأحوال، فإن كلمة **Pleins** ليست هنا لا متّصلاً لاحقاً ولا متّصلاً سابقاً مع أنّها تنتمي إلى نفس الوحدة التّنفّسية مثلها مثل الكلمتين اللّتين تعقبانها برفقة نبر الجملة الواقع على الكلمة الأخيرة من بينهما، ويشكّل المركب **sont pleins** في هذه المجموعة وحدة كلامية مستقلّة منبورة على الكلمة الثانية : **pleins**. وتَفْصِل الفاصلةُ بين هذين الوزنين ويحملُ المقطع الذي يسبق الفاصلة، بطبيعة الحال، النّبر العَرُوضِي. ويترتّب عن ذلك أن القافية الدّاخلية تحمل نبراً عروضياً ومركبياً في آن واحد، وأنها بقدر ما هي بارزة بقدر ما يدعّمها الإيقاع اليامبي الخالص للشّطر بأكلمه (leurs reins/ féconds/ sont pleins)، بينما تعزز التفاعيل المكوّنة من مصوتين طويلين ومصوت قصير القافية الموازية (Qui comme eux/ son

frileux). ويمكننا أن نسجّل من جانب آخر أن بُودْلِير لا يقسم مجموعة تنفسية بواسطة الفاصلة فحسب، وإنّما يقسمها أيضاً بواسطة حدّ الأبيات

(... l'étreinte// De l'irrésistible dégoût; il rompit un morceau// Du rocher)

وتبقى بالنّسبة لناقدنا واقعة على الأقل غير مفهومة، وإذا استعملنا ألفاظه الخاصّة، فإنّها تبقى غير مفهومة بالنّسبة «لعلماء النّوع الإنساني» : ففي دراسة التوازي يستلزم البحثُ عن الثبات، على العكس، بعيداً عن إقصاء التّنوعات، الوجودَ الفعلي لهذه التّنوعات. ولقد أدرك الشّاب هُوبْكنْس في هذا الجوهرَ الشعريَّ لكل توازٍ : «إننا لا نبحث في الفن عن تحقيق الوحدة وديمومة القاعدة والمشابهة فحسب، وإنّما نبحث كذلك عن الاختلاف والتّنوع والتّباين : فالقافية هي ما نحب، أي أنّنا لا نحبّ لا التوحد الصّوتي ولا التّرجيع، وإنّما نحبّ التّناغم» (the Origin of our Moral Ideas).

يُوقِظ مفهوم «التوازي البعيد» ارتياب مساجلينا الذين يرون أن التّناسب بين بداية القصيدة ونهايتها «لا يمكن أن يدركه القارئ».[13] ومع ذلك، فالفن الشّعري يحتوي على كثير من البناءات من نمط القصيدة الدّائرية، هذه البناءات القائمة على رابط مطّرد بين بداية القطعة ونهايتها. وبعيداً عن أن يكون نص القصيدة الشّعرية «سلسلة ماركوفية»،[14] أي سلسلة من الورودات التي يتعلّق احتمالها بتجاورها المباشر، فإن هذا النّص يقاوم جهود النّاقد لكي «يسلك اتّجاهاً واحداً»، «متتبعاً بدقّة سيرورة القراءة» ولكي «يفهم القصيدة كما يتطلّب ذلك شكلها اللّساني على مدى جملتها انطلاقاً من البداية».[15] إن هذه المحاولات تعاكس المبدأ «الاسترجاعي» للبناء الذي جهر به إدْغَارْ ألآن پُو والذي فضله بُودْلِير بعفوية، هذا المبدأ الذي يعيّن ما يسمّيه علم اللّغة بالمماثلة والتّمييز الإرجاعيين. إن ما يتطلّبه التّشكيل اللّساني هو على وجه التّحديد استعمال نهاية جملة لضمان هذه الخلاصة المتزامنة التي تؤسّس إدراك وفهم الكل. ولنُذكّر أن إدراك نصّ موسيقي يفترض مقاربة مماثلة. إننا كثيراً ما نعثر في سوناتة ما على أكبر قدر من التّماسك في تعارض المقاطع الشّعرية المزدوجة مع المقاطع الشّعرية غير المزدوجة وفي تعارض المقاطع الشّعرية الداخلية مع المقاطع الشّعرية الخارجية، ويفسّر هذا جزئياً بكون هذه التّعارضات متناظرة، في حين أن تعارض الرّباعيات مع الثلاثيات ليست كذلك (ثمانية أبيات مقابل ستّة).

13) ريفاتير ص 207.

14) إن اللغة ليست سلسلة ماركوفية Markov حيث لا تتحدد كل حلقة، حسب القوانين الإحصائية للاحتمالات - إلا بواسطة الحلقات التي تسبقها بشكل مباشر، وتمارس الأجزاء اللاحقة لخطاب ما تأثيراً على شكل الأجزاء السابقة «أنظر : «Questions de poétique». Seuil, 1976 p. 494 sv.

15) ريفاتير. ص 215.

إنّ رقباءنا يرتكبون، بدون شكّ، أخطاء بسبب النّزعة التّبسيطية، وذلك عكس كبار شعراء القرن التاسع عشر الذين كتبوا في هذا الشّكل من السّوناتة الصّارمة والمرنة في الآن نفسه. لقد كان هُوبْكِنْس وهو في سنّ العشرين قليل الحرص على معرفة ما إذا كانت مفاهيمه وأوصافه للبناء الشّعري تبدو غير ناضجة وعارضة؛ وشرع إذن بجرأة في حلّ المشاكل الأشدّ تعقيداً، أي المشاكل المتعلّقة بـ «بنية النّظم» وبـ «مبدإ التوازي» بوصفهما أساس كل «الخصائص البنيوية» للفنّ اللّفظي. ففي «الحوار الأفلاطوني» الذي صاغه هذا الطّالب الفريد طرح أحد المشاركين السّؤال التالي : «ما هي الوحدة البنيوية ؟» وحسب الجواب فإن «السّوناتة تقدّم عنها مثالاً». لقد كان هُوبْكِنْس يسعى إلى دراسة نسق «التوازيات» الذي يشكّل القصيدة، ولِـ «التّعلق» الذي يؤلّف بين هذه التوازيات.

ونظراً لعدم تساوي طول المقاطع الشّعرية للسُّوناتة فإنّنا نلاحظ في الغالب نُزوعاً إلى معارضة البيتين السّابع والثّامن، أي البيتين المركزيين، بالمتواليتين اللّتين تتكون كل واحدة منهما من ستّة أبيات، أي المتوالية الاستهلالية والاختتامية، وذلك بواسطة مختلف التّعارضات والتّناسبات. يستخدم هُوبْكِنْس مصطلح الطّباق الموسيقي لنعت هذا التثليث في تنظيم المقاطع الشّعرية. وهذه الأداة موجودة بكثرة في البناء الشّعري. لقد قادنا تحليل قصيدة **القطط** إلى ملاحظة التّناسب الدّقيق بين هذا التّقسيم الثّلاثي والخطاطة الدّلالية للقصيدة، إلا أن ناقدنا، المعارض الأبدي، قد عارض، بطبيعة الحال، ذلك دائماً بغير حق. ومع ذلك يكفي مجرّد مثال لإثبات وجود هذا «السّداسي» الاستهلالي الذي يفكّك الرّباعي الثاني : فلنذكر أن أداة العطف et تظهر سِتّ مرّاتٍ في **القطط** : وهي توجد في موقع وسيط في خمسة أبيات من السّداسي الاستهلالي دون أن ترد في البيت الثاني انطلاقاً من البداية. وبطريقة مقلوبة نجد في السّداسي الاختتامي نفس أداة العطف تفتتح البيت الثاني ابتداءاً من النّهاية، إلا أنّها منْعدمة في الأبيات الخمس الأُخرى. إن فاصلة الأبيات السّت الأُولى تفصل طرفين تركيبيين مقترنين، في حين تشير الفاصلة في الأبيات الموالية إلى علاقة تعلّقية وبالخصوص في سطري المزدوج المركزي، حيث تستطيع أن تلاحظ قلباً للهرمية التّركيبية : إن جُزْءَيْ كل بيت من هذين البيتين يتضمّنان ثلاثة مصادر، واسمين وضميراً واحداً :

Erèbe, Coursiers et les (V.7)

Servage, fierté et ils (V.8)

وَتَنَوّعُ هذه الاختلافات في البناء التّركيبي للقطع الثلاثة من السوناتة تلوينها التّطريزي وتُعيّن حدود اللوحة الثلاثية الدلالية. وبالنّسبة للنّاقد السّاذج فإن الكاتبَ لا يستعمل التّنغيم كيفما شاء، وهو ما يتعارض والتّجربة اللّسانية.

لقد كان هُوبْكنْس يرى بحق في القافية مختصرَ نسقِ التوازيات الشّعرية؛ إن القافية تستلزم علاقة تماثل أو تباين مهمّة بين الصّوت والمعنى، سواء المعنى المعجمي أم النّحوي؛ وتُوضّحُ بشكل خاص نسق التّطابق هذا («تطابق مشابهة الاختلاف الملطّف»). إن مشكلة تنوّع الدّرجات في تماثل الكلمات المقفاة تُطرح بالخُصوص في شعر بُودْلِير. هكذا فإن قوافي الأبيات العشرة الأُولى في **القطط** تربط إما مصدرين أو صفتين من نفس الجنس والعدد، وإما مصدراً وصفة من نفس العدد. ومع ذلك فإن الوظيفة التّركيبية لهذه الكلمات المقفاة هي دائماً مختلفة في هذه الأبيات العشرة. ومن جهة أُخرى فقد جُعلت القافيتان المتقاطعتان في نهاية السوناتة متباينتين : فإحداهما تتضمن توازياً نحوياً تامّاً

(étincelles magiques –prunelles mystiques)

في حين يربط الزوج الآخر اثنين من المشترك اللفظي اللذين يختلفان من حيث الوضع الصرفي والتّركيبي (sans fin – sable fin) ونعثر أيضاً على تباين متماثل بين القوافي في ثلاثي هذه السّوناتة المعروضة على رأس **أزهار الشّر الجديدة**

Se laisser charner – apprendre à m'aimer, (1866)

les gouffres – âme curieuse qui souffre وَ

وفي سوناتة أُخرى **المتمرّد** من نفس الحقبة نجد كلّ قافية تربط مذكراً بمؤنث ومصدراً بفعل؛ فالتّباين النّحوي بلغ الأَوج في القافية الاختتامية الرّابطة للثلاثيين :

.aux durables appas – je ne veux pas

إن الشّعراء، وبالخصوص بُودْلِير، ينزعون إلى جعل التّعارضات النّحوية أوضح، وذلك بالرّبط بين المتعارضات المقولية بشكلين من القوافي الاصطلاحية. لقد شكّ النّقاد في هذا، ومع ذلك فإنّ مجرّد نظرة حول توزيع القوافي في **أزهار الشّر** تكفي للتّأكّد من واقعية هذا المبدإ. إن الأبيات الثمانية ذات القافية المؤنثة تُخْتَتَمُ في **القطط** بكلمة في صيغة الجمع وتختتم الأَبيات السّتة ذات القافية المذكرة بكلمة في صيغة المفرد. والنّاقد الذي يقاوم بكلّ ما أُوتي من قوّة نَحْوَ الشّعر يظنّ أنّه قد اكتشف سرّ جمع هذه القوافي المؤنّثة : «إن اختتام القافية بـ S يجعلها «أغنى» في العين برفع عدد الدّلائل المتماثِلة».[16] لقد أُمر القارئ بقبول

16) ريفاتير ص 211.

كون بُودْلِير كان يفكّر وهو يضيف s إلى e غير المنطوقة لمجرّد تقوية تفرّد القافيـة المؤنثـة المعتَبرة ضرورية في المواضعات العروضية.

وما هو دَالٌ ليس ربـط القوافي المؤنثـة بـالجمع بقـدر مـا هو النّبر الواقع على التّعـارض مفرد/ جمع بواسطة إسقاطه على التّناوب الضروري للقوافي المؤنّثة والمذكّرة، وأما ربط العـدد بنمط معيّن من القافيـة فَلَيْسَ مميزاً. وهكـذا ففي سُونـاتـة **إلى سيـدة هجينـة** التي هي من النّاحية الزّمنية قريبة من **القطط** حسب شَامْفْلُوري Champfleury (وتفصلها عن هذه القصيـدة الأخيرة في الطّبعة الأصلية **لأزهار الشّر قطعـةٌ** واحـدة.) نجـد كل القوافي المـذكّرة تحققهـا كلمـات في صيغـة الجمع، وكل القوافي المؤنثـة بـاستثنـاء قـافيـة الثلاثي الاختتـامي تحققهـا كلمات في صيغة المفرد. والأكثر من هذا أن ثلاثيتي هذه السّوناتة تشكّلان طبـاقـاً دلاليـاً مع الرّباعيتين (- Au pays parfumé que le soleil caresse)

(si vous allez Madame, au vrai pays de gloire)

ويُقفّى هناك مصدر مع صفة (manoirs – noirs) كمـا يُقَفّى مؤنث مع مـذكّر (retraites – poètes) هذا الجمع الأخير، وهو المثال الوحيد المذكّر في القوافي المؤنّثة، هو الكلمة الوحيـدة الاختتامية في الأبيات الأربعة عشر المجرّد من /r/ اللّصيق بمصوتٍ منبور*.

يتشكّلُ التّألّق الحقيقي للسّوناتةِ من هذه العلاقة الدّلالية التي تعارض في البيت ما قبل الأخير الشّعراء مع **سوناتـاتهم الألف** بـالألوان **السوداء** للوطن المعطور. نشير أيضـاً إلى Le mort joyeux حيث كـل القـوافي المـؤنّثـة مرتبطـة بـالمفرد وكـل القـوافي المـذكّرة مرتبطـة بالجمع، باستثنـاء البيت الأخير الـذي يستحضرُ الاستعـارة المفـارقـة للعنوان ويشكّل هو نفسـه استعارة مفارقة في مستهلّ الثلاثي :

(O Vers (...) sans yeux.// voyez venir à vous un mort libre et joyeux)

بالإضافة إلى هذا فإن الصّفة الختامية تتباين مع المعجم الجنـائزي حيث تم اختيـار كل الكلمات المجسّدة لقوافي هذه القصيدة.

يتّهمنا نقادنا بأنّنا قد انْجَرَرْنَا في تحليل القوافي، «بقياسات غير متأمل فيها» وبـ «الجمع تحت نفس عنـوان» **الجمـعِ أسْمَـاءَ الجمـوع** «Ténébres» و «الجمـوع التّشـديـديـة» مثـل «Solitudes». إلا أنّنـا نرفض هـذا التّصـور الميكـانيكي الـذي يحصر الجمـع في مجرّد معنـاه

*) (Caresse – empourpRés – paResse – ignoRés – enchanteResse – maniéRés – ChasseResse – assuRés – gloiRe – manoiRs – retRaites – poètes noiRs)

العددي، ونستطيع بالتالي أن نلاحظ القيمة المتزايدة لهذه المقولة الموسومة بطبيعة الحال بتعارضها مع المفرد، سواء تَعلّق الأمر بعدد أعلى أو بمادّة أعظم. إن مثل هذا التّشديد يلاحظ بمقارنة solitudes بـ désert أو، اقتداء في هذا باقتراح ناقدنا، بمقارنة «قمّة سلّم التعبيريـة»، أي ténébres، بـ «درجتها الأكثر انخفاضاً»، أي Obscurité.[17] إن القيمة الخاصّة للجمع واضحة بما فيه الكفاية في كلّ هذه العيّنات التي تبرزها بوضوح قوافي بُودْلِير. وفكرة التّمييز الدّلالي بين العناصر النّحوية الإجبارية والاختيارية تنتمي ببساطة إلى هذه المسبّقات الرّائجة التي ينبغي وضعُها موضع سؤال. إن بودلير مأسور بهذه «العبارة الطلسمية لتعدد العدد» ويُجيبُ على خصمنا بالمثل الآتي المأخوذ من Fusées «كل شيء هو عدد والعدد هو كل شيء».

يميل النّقاد إلى الشّك في كفاءة القارئ العادي، ـ ذي الحساسية بالتّمييزات اللّفظية ـ في تقدير علم اللّغة. ومع ذلك فإن المتكلّمين يستعملون نسقاً معقداً من العلاقات النّحوية ملازماً للغتهم حتى وإن لم يتمكّنوا من تجريد هذه العلاقات وتحديدها، الشيء الذي يضطلع به التّحليل اللّساني. إن قارئ السّوناتة، شأنه شأن المستمع إلى الموسيقى، يستخلص اللّذة من المقاطع الشّعرية حتى وإن كان يشعر بتوافقات الرّباعيات أو الثلاثيات، وهو لا يستطيع أن يميز دون تمرّس مسبق كلّ العوامل الكامنة في هذا التّناغم، مثال ذلك التّناسب الإيقاعي بين الأبيات الأخيرة في الرّباعيات أو بين أبيات الثلاثيات :

(I.4) Qui comme eux/ sont frileux//
et comme eux/ sédentaires

(II.4) S'ils pouvaient/ au servage//
incliner/ leur fièrté

ومن جهة أخرى

(III.3) Qui semb ent/ s'endormir// dans un rêve sans fin
(IV.3) étoilent/ vaguement// leurs prunelles/ mystiques

ينكر النّاقد الأدبي من النّوع الإنساني على اللساني الحق في إخضاع **القطط** لتحليل بنيوي؛ ويحاول تعويض هذا المنهج المحايث (حيث «الأبيات تتماسك أو تتهاوى من تلقاء نفسها» كما يقول هُوبْكنْس) بجدول من استجابات المادّة تجاه الحافز الشّعري. فَمَنْ هُمْ هؤلاء القرّاء «العاديون» المحولون بشكل «غير قار» إلى «قرّاء ممتازين» بل إلى «جامع القرّاء» (وهذا مصطلح تمّ نحته على غرار «جامع الفونيم») ألذين جنّدهم النّاقد في بَحثه ؟ يتعلّق الأمر

17) ريفاتير ص 204.

جوهرياً، كما يقول النّاقد، بمترجمي السّوناتة و «بعدد من النّقاد الذين تمكّنت من مصادفتهم»، وكذلك «ببعض طلابي وبأشخاص ممتازين آخرين وضعهم القدر في طريقي».[18] إن الحيّز الزّمني المقدّر بمائة وعشرين أو بمائة وثلاثين سنة الذي يفصل البحث الرّاهن عن استجابات القرّاء الأُولى غير كاف لزحزحة الثّقة العمياء لمستقرئ الرّأي في الدّقة المتناهية لمشروعه. إن تْيُوفِيل غُوتْيِيه مُدْرَجٌ بشكل غريب في مجموعة القرّاء العاديين وقد كان يرفض ـ وهذا ينبغي تسجيله، كلّ محاولة لاعتبار القصيدة مجموعة من استجابات القرّاء، وكان يؤكّد أن بُودْلِير يمتلك «موهبة التناسب» : «وكان يعرف، اعتماداً على حدس خفي، اكتشاف علاقات غير مرئية عند الآخرين. وهكذا كان يعرف، بفضل المشابهات غير المعهودة التي يدركها الرّائي وحدهُ، التّقريب بين الأشياء الأشدّ تباعداً وتعارضاً في الظاهر». فهل يمكن أن نسمو حقيقة بهؤلاء المشاركين الطارئين في استقراء الرّأي إلى منزلة شرف **الرّائين** ؟ أم أنّه ينبغي اعتبار موهبة بُودْلِير، ذلك «الحدس الخفي بالعلاقات غير المرئية عند الآخرين» باعتبارها واحدة من الوقائع التي «لا يدركها القارئ العادي» والتي لا تسمح بالتالي حسب كلمات النّاقد «بقيام اتّصال بين الشّعر وبين القارئ» ؟ وهل ينبغي، فيما يبدو، إقصاء تْيُوفِيل غُوتْيِيه من العيّنة ؟

يؤكّد لنا رِيفَاتِير أن وصفاً لـ **أزهار الشّر** حسب منهجه «يمثّل بدون شكّ خطوة إلى الأمام» فلنختبر إذن التّحليل الأُولي لـ **القطط** القائم على استجابات المُسْتَخْبَرِين. لنَذكر في البداية أنه حسب المختصر الجيّد لبِنْفِنِيسْت المذكور في مقالنا :

تلعب أيضاً mûre saison بين amoureux fervents و savants austères دور الطّرف الوسيط : فالواقع أنّهما في فصلهما النّاضج يجتمعان لكي يتطابقا également مع القطّ. إذْ إنّنا نظل amoureux fervents حتى في mûre saison يعني أننا قد أصبحنا خارج الحياة المشتركة، شأنّنا شأن Savants austères بالموهبة : إن الوضع البدئي للسّوناتة هو وضع الحياة خارج العالم (ومع ذلك فإن الحياة تَحْتَ الأَرض مرفوضة) وهي تتطور بالانتقال إلى القطط، من الحبس البارد نحو الانعزالات العظيمة حيث العلم والشّهوة حلم بغير نهاية».

إن التّأنيب المتصلّب لمستطلع الرّأي يعلمنا أن «العالِم العاشِق قد طُعن في معرفته وتجرّد من حكمته وأصابه الإفلاس».[19]... وبصدد هذه النّقطة فإنّنا نقع على هزال frileux

18) ريفاتير ص 215.
19) ريفاتير ص 217.

و sédentaire، والنّـاقـد «خـائب لا يـدري أينبغي لـه أن يضحـك أم أن يغضب ويخبرنـا أن frileux هي وضيع و «كهلة عانس» وأنّ العلماء **العاشقين** عرضة لفقدان كرامتهم، وأن قسمـاتهم المتجهّمة لا تدهشنا حينما نراهم الآن بوصفهم مقعدين باردين».[20]

ويذهب مستطلع الرّأي إلى حدّ العثور على «إيحاءات قدحية أو احتقـاريـة» في كلمـة «عـاشـق» في بـدايـة السّـونـاتـة،[21] إنّـه يريـد أن يرى «مسحـة من المحـاكـاة السّـاخرة» في l'orgeuil de la maison ويقـارن الشّـاعرَ بثعلب لاَفُـونْتِين الـذي «يقيس مغـازلاتـه على قـامـة الغراب».[22] إن ذكر Erèbe في موضع حـاسم في السونـاتـة يجعـل أيضـاً المتحرّي أو مخبريـه مدفوعين إلى المماثلة بين بُودْلِير ولاَفُونْتِين الذي يسمي البستاني راهب إلٰـهـة الأزهـار وإلٰـهـة فصل الرّبيع».[23] إن ريفاتير يريد وهو يرد على تحليلنـا لسطرين مركزيين من القصيـدة أن يقنع القـارئ بـأنّ كلّ مـا نجـده بـالفعل في النّص هو «الرّبـط الحميمي بين القطـط والظّلام» ومحاولة النّاقد ترجمة هذا المزدوج إلى «لغة عـاديـة» تَنتُج عنهـا الخلاصـة الآتيـة «إنّهم يحبّون الأُسْود، بخشونة، قل إذن ! إن هذا شبيه بخيول الجحيم السّوداء، بـاستثنـاء...».[24] حينمـا نقرأ هـذه المقـاطع نقدّر حجم صواب موقف تِيُوفِيـلْ غُـوتْيِيـه (رغم أن الاختبـار قـد شملـه بشكـل استثنائي ضمن فريق المستخْبَرِين) بإثـارة انتبـاهنـا لكي نحترز ضـد هـذه «الأَرواح الصّـاحيـة والعملية التي لا تنجذب إطلاقاً نحوها أسرار Erèbe». لا يستخلص استطلاع الرّأي من السّوناتة إلا سطوح أشرطة الرّسوم المتحرّكة؛ لقد أدان غُوتْيِيـه بشكل مسبق هـذا الجنس من التّـأمّلات، «مقاصد الابتـذال البرجوازي» الغريبـة عن بُودْلِير والمرفوضـة عنـده هو الـذي «لا شيء يجمعـه بالآخرين».

ففي بَرنامج استطلاع الرّأي تعتبر مؤقتـاً «كلّ نقطـة تستوقف القـارئ الممتـاز عنصراً من البنيـة الشّعريـة». ينبغي التّسليم أن «القراء العـاديين» المنـدرجين في عينـة مستطلع الرّأي هم هواة بـائسون؛ إنّنـا مضطرّون إلى الانضمـام إلى بُـودْلِير الـذي يطرح على النّـاقـد أَرْمَـان فِيس Armand Faisse هذا السّؤال الغاضب[25] :

«من هـو الغبي الـذي يتنـاول بـالـدّراسـة السّطحيـة السّـونـاتـة ولا يرى فيهـا الجمـال الفيتاغوري ؟ ولأنّ الشّكل مقيّد فـإن الفكرة تنبثق قويـة (...) فهنـاك جمـال المعـدن

20) ريفاتير ص 220.
21) ريفاتير ص 221.
22) ريفاتير ص 209.
23) ريفاتير ص 224.
24) ريفاتير ص 255.
25) رسالة 18 فبراير 1860.

والفلزات الجيّدة الصّنع. هل لاحظتم أن قطعة من السّماء المرئية عبر كوة (...) تقدّم فكرة أعمق عن اللانهاية من المشهد العظيم المرئي من أعلى الجبل».

وحسب ملاحظات بُودْلِير :

«فإن السّوناتة نفسها بحاجة إلى مخطّط وإن البناء، بل الهيكل، هو أهمّ ضمانةٍ للحياة الغامضة لآثار الفكر».

لقد ألححنا في مقال لنا حول **القطط** أنا ولِيفِي سْتْرُوس على التّأرجح بين المذكّر والمؤنّث في السّوناتة. وإن استعمال المشترك الجنسي «الأشباح» هو سبب الاختلاف بين القرّاء الممتازين الرّافضين لقبول تأنيث هذه الكائنات. وهذا تْيُوفِيل غُوتْيِيه يذكر في تعليقه على السّوناتة ملاطفاتها «الرقيقة واللّينة والصّامتة و**الأُنثوية**» (التّشديد عند كَوتييه). إن تعاليقه حول أنوثة القطط مصحوبة بإشارات بليغة إلى تصويرية السّوناتة، بوصفها **موقفاً** مُفَضّلاً جِنَّ الأماكن الموصوف من قبل تْيُوفِيل غُوتْيِيه مثل الوضع المتمدّد لأبي الهول» وتفضيلها «للصّمتِ» و «الظلام»، حيث «مقلتها المذهبة» الموهوبة «بنفاذ سحري» وفي الأخير هناك الشرر الذي يتطاير على ظهورها.

يعتبر النّاقد قطط السّوناتة بوصفها «سنانير»، ويرى أن فكرة إبهام في الجنس غير واردة في تصويرية الشاعر. ومع ذلك فإن reins féconds كما يلاحظ بِنْفِنِيسْت هي استعارة مفارقة حيث يشير المصدر إلى قوة المذكر والصّفة إلى طاقة الأُنثى؛ ويشكّل التّأليف بين كلمتي puissant و doux زوجاً مع هذه الاستعارة المفارقة النّهائية. يُنْكِرُ رِيفَاتِير الطّبيعة الخنثوية لأَبي الهول، أي الأَنا الآخر للقط في السّوناتة، ويذهب إلى أن «الرّومانسيين قد هجروا عملياً الصّورة اليونانية للوحش ذي الصّدر الأُنثوي». وهذا يعني نسيان صورة «أُوديب المهووس بعددٍ لا يُحْصَى من أبي الهول» التي تحيل بالضبط على الأُسطورة اليونانية : لقد كان بُودْلِير يُثْنِي على «آثار الشّهوة العميقة» «للرّسام الكبير» إينْجْر Ingres، وكان يُعجب بشكل خاص بلوحة **أُوديب** المشهورة وهو يفكّ اللّغز، ويعجب خاصّة بنظرة الملِك الثاقبة المصوَّبة تُجاه نَهدي الوحش الفاتنين. لا يذهب ناقد آخر ل. سِلْيِير L. Cellier (ص. 215)، وهو مدفوع أيضاً بهذا القسر لتذكير أبي الهول في السّوناتة، إلى حدّ التّأكيد أن القطط المتصورة هي «ذكور وسنانير» وإنّما يذهب إلى أكثر من ذلك، أي إلى أن «وضعية (أبي الهول) توحي بوضعية الرّجل وهو يمارس الجنس».

يلجأ ناقدنا إلى القصيدة النّثرية L'horloge **الساعة** لكي يدحض «المشابهات الزّائفة» بين **القطط** والأُنوثة. ففي الصّياغة الأُولى المنشورة سنة 1857 كانت الجملة الافتتاحية

المجنّسة مرّتين : Les chinoises voient l'heure dans l'œil des chats متبوعة بالكلمتين «أنا أيضاً» اللّتين تمّ حذفهما في صياغة 1861 والفقرة المركزية أي الثالثة تعود إلى ضمير المتكلّم وتبدأ بالكلمات الآتية :

بالنّسبة إلي، حينما أتناول في ذراعي قطي الجميل قطّي الغالي الذي هو في الآن نفسه، شرف عرقه وأنفة قلبي.

وفي الصّياغة الثالثة فقط لسنة 1862 تعوّض هذه الفقرة بهذا النّص البليغ :

بالنّسبة إليّ، إذا انحنيت على السّنورة الجميلة التي يناسبها اسمها جيّداً والتي هي في الآن نفسه شرف جنسها وأنفة قلبي...

نرى جيّداً في هذه الأسطر صدى لسوناتة حيث «العشّاق المتلهّفون (...) يحبّون القطط (...) أنفة البيت». إن علاقة الاستبدال بين «قطّي الجميل وقطّي الغالي وشرف عرقه» و «بين السنورة الجميلة التي يناسبها اسمها جيّداً» تكشف تقارب هاتين الصّورتين وتوضّح بالملموس تأمّلات الشّاعر الجافّة حول «شهواته (...) ولو كانت مستقلّة عن الجنس (...) وعن النّوع الحيواني».

يرى ناقدنا.أن مؤلّف **السّاعة**، يحاول أن يبتعد عن مؤلّف **القطط**. ففي القصيدة النّثرية «توجد الوثبة الصّوفية مرفوضة بطريقة ما، بالأُسلوب النّثري الواقعي»،[26] ويمكن العثور في آخر القصيدة على مثال جيّد لهذا «الرّفض» المزعوم : «ففي أعماق عينيه المعبودتين» (وهما عيْنَا «القط الجميل» في سنة 1857 «السّنورة الجميلة» في سنة 1862). «دوماً أرى السّاعة بشكل مختلف ودوماً هي نفسها، ساعة عريضة مهيبة كبيرة مثل الفضاء» ونعثر هنا على نفس الامتداد للفضاء وللزّمان الذي يكشف عن ثلاثيتي السّوناتة.

يحاول اللّساني أن يمسك بجوهر الشّعر والفكر الكامن للقصائد بالاتّفاق مع خاتمة ما يسمّيه بُوذْلير هجائيته المفخمة :

«وإذا حضر فضولي لإزعاجي... وإذا جاء شيطان معرقل ليقول لي : «فِيمَ تتأمّل بهذا القدر الكبير من العناية ؟ عمّ تبحث في عيني هذا الكائن ؟ هل ترى هناك السّاعة أيّها الهالك الضّال الخامل ؟» سأُجيب بدون تردّد : «نعم إنّي أشاهد السّاعة؛ وهي الخلود».

26) ريفاتير ص 237.

لقد كانت دراستي لحجج معارضينا تتركّز على المناقشة حول مقالتنا «قطط شارل بودلير» (1962) وتشكّل هذه الدّراسة المحاولة الأُولى لاختبار نحو الشّعر على مثال ملموس، أو على الأَقلّ المحاولة الأُولى المنشورة بلغة غربية والمتناولة لمثال غربي، وبالإضافة إلى ذلك فإنها المرة الأُولى التي تناول فيها مؤلّفان بَادِيا الاختلاف من حيث التّكوين اللّساني وتقنية البحث موضوعاً من هذا القبيل.

لقد أجاب جُورْج مُونَان عن مقالتنا، خلال النّدوة البُودْلِيرية التي جرت في نيس في ماي 1967 عبر صفحتين مليئتين بالأَخطاء الفاحشة. وقد ادّعى مُونَان ببرود شديد، وهو يتجاهل قصداً تقديم لِيڤِي سْتْرُوس وإلحاحه على مجهوداتنا المشتركة، أنّنا نستطيع أن نحسّ «بقطيعة واضحة منذ أن يسلّم يَاكُوبْسُون القَلَم إلى لِيڤِي سْتْرُوس»، والحقيقة هي أنّه من النّاحية العملية، كُنَّا صغنا كل جملة من هذا المقال بشكل مشترك، في نفس المكتب خلال ما يسمّيه لِيڤِي سْتْرُوس «تأملاتنا» المشتركة؛ ويصعب على كلّ واحد منّا الفصلُ بين مساهمة أحدنا عن مساهمة الآخر. والحقيقة هي أن لِيڤِي سْتْرُوس كان أول من أثار انتباهي إلى العلاقات المتبادلة النّحوية المثيرة لهذه السّوناتة. لقد احتفظت بملاحظاته المفعمة بالاكتشافات الذّكية، تلك الملاحظات المتعلّقة بالتّعارضات النّحوية والفونولوجية. أما بالنّسبة إليَّ فقد أثارت انتباهي بشكل ملحوظ الحبكة الأُسطورية للقصيدة وقد كان هذا الموضوع إلى ذلك الحين ما يزال مهملاً. وبنفس الثّقة يرفض مُونَان، بكلّ بساطة، الوقائع عندما يؤكّد «أن يَاكُوبْسُون يتحدّث عن **الأَدوات الشّعرية** لأَنّ كلمة **البنية** لم تكن قد ظهرت بعد في سماء الأَفكار» (ص. 160) والواقع هو أن المصطلحين priemy و Struktura ظهرا معاً في أول مقال لي Novesjshaja russkaja poèzija المكتوب سنة 1919 [الترجمة الفرنسية في Q.P.].

إن مُونَان يستهين بالوقائع إلى حدّ رفض القرابة بين /r/ و /l/ التي كشف عنها مع ذلك استبدال أحدهما بالآخر في لغة الأَطفال وفي الحبسة كما كشفت عنها في إدراك المتكلّمين مماثلة التّداخل اللّساني لمختلف الأَشكال الصّوتية للأَصوات المائعة. وإن الاختلاف الانفعالي بين /r/ و /l/ بوصفهما متعارضين حيث الأَول خشن والثاني ناعم، يَقوم بشكل كاف على أساس «الرّمزية الجهيرة»، وأثبت كل الباحثين في هذا المجال هذا الاختلاف.

إن الأَسماء الثمانية في نهاية الأَبيات هي كلّها مؤنثة. والنّاقد يعرف هذا التّناظر إلا أنّه يطرح سؤالاً خطابياً خالصاً : «لماذا لا تؤخذ بعين الاعتبار إلا هذه الأَسماء وحدها ؟» الحقيقة أن تناظر التّأليف يمتدّ إلى ما هو أبعد من هذا، رغم أن الناقد لا يقول شيئاً بصدد هذا الموضوع. هذه الأَسماء الاختتامية موزّعة بشكلٍ متناظر : نجد أربعة منها في كلّ واحدٍ من

جُزْءَيْ القصيدة البـالغين سبعـة أبيـات. والصّفـات السّتـة هيٍ الأُخرى موزّعـة بشكل متنـاظر : ثلاث صفـات في كل نصف من القصيـدة. ولا تَسْتَعْمِل القوافي إلا الأسماء والصّفـات. والقـافيـة التي تمثّل قنطرة بين هذين الجزءين رابطة بين البيت الخامس والثـامن تقرن بين مصـدرين. والقوافي الثلاث الباقية من كل شطرٍ من القصيدة تتجـاوب متـألّفـة من زوج من الأسماء وزوج من الصّفـات وزوج من الاسم ـ الصّفـة. هـذه القـوافي الهجينـة مـا قبـل الأخيرة في شطري القَصيدة تربـط صفـة مـذكّرة بـاسم مؤنّث (Ténèbres – funèbres, sans fin – sable fin) وفي كل شطر تربط القافية الاسمية بين البيت الثاني والبيت الثالث. والقافيتان الطرفيتان في السّوناتـة هما وحدهما اللّتان تربطـان بين صفتين. إنّهمـا تفتتحـان وتختمـان القصيـدة : austeres (V.1) mystiques (V.14). ولا يمكننـا إلا أن نوافق على الجواب السّـاخر لجُورْج بُـومْبِيـدُو في نفس ندوة نِيس ذلك الجواب المتضمّن في «مداخلة» بُومْبِيدُو وهو يعني جورج مُونَـان وعـدم فهمـه العلاقات بين تأليف القصيدة وتصنيف القوافي وانتقاء المقولات النّحوية.

يُقدم لنا جُورْج مُونَان المثال المثير لناقد مجرّد تمـامـاً من حسّ الفن اللّفظي والـدّلالـة الشّعرية للقناة اللّسانية. وإذا كان ردّنا على الانتقادات حول **القطـط** قـد تركّز على مسـاهمـة رِيفَاتِير فذلـك لأنّ مشروعـه الضّخم لـدحض التّصور اللّسـاني للشّعر يختصر بسـذاجـة مربكـة أحياناً مجموع الحجج التي يقدّمهـا رقبـاء آخرون. إن رِيفَـاتِير «القـاضي الجـامع»، يتقـاسم مع «القضـاة العـاديين» بعض المسبقـات التي سجّلهـا أولئـك الـذين اعترضوا عليـه. هكـذا يسجّـل بُون[27] Boon أن «كثيراً من انتقادات مَايْكَل رِيفَاتِير تصدر عن بعض الفرضيات الخاطئة فيمـا يتعلّق بنوايا المؤلفين (رُومَان يَـاكُوبْسُون وكْلُود لِيڤِي سْتْرُوس)» في مقـالتهمـا حول السّونـاتـة السّنوريـة. وقـد تسـاءلتْ عن حـقّ كْرِيسْتِين بْرُوك رُوز[28] لمـاذا يجب أن يخصّ بـالتّفضيـل «القارئ الممتاز» : «إن قانون الإدراكيـة المـدفوع إلى نتيجتـه المنطقيـة يعني أن أي نـاقـد لا يستطيع أن يـدّعي كشف الوقـائـع التي كـانت مـا تـزال إلى ذلـك الحين غير مـدركـة لأنّهـا بـالضبـط لا تُمكن ملاحظتهـا». ويبرز أ. فُونْكَرُو[29] A. Fongaro الطّـابع التّعسفي للمـواقف التّأويلية لرِيفَاتِير نفسه إزاء نص بُودْلِير (ينظر أيضاً هَارْدِي[30] Hardy ويكشف شُور[31] Short عن عدم ملاءمـة المعطيـات التي يقـدّمهـا في دراستـه للنّص. ويؤاخـذه وُولْف[32] Wolff على

(27) بون ص 51.
(28) كرستين بروك روز ص 4ـ5.
(29) أ. فونكَارو ص 181.
(30) هاردي ص 93.
(31) شور ص 91.
(32) وولف ص 26 ـ 27.

النّزعة الموضوعية الخالصة الوهمية : «إن الجهاز التّحليلي الذي يدور حول اختلاق «القارئ الجامع» لا يسعف على تحليل متماسك».

لقد حاولت هنا، بعيداً عن التّهوين من مقالات معارضينا أن أتتبّع وأن أُدافع عن فكرة الدّراسة المنتظمة لمشاكل النّحو الشّعرية ولمشاكل الشعر النّحوية.

لقد عَرَفَتْ هذه المواضيع منذئذ تطوراً كبيراً في العالم كلّه وحُلّلت قصائد جديدة في ضوء هذه الأفكار. وإن المعركة النّظرية ضد المبدإ نفسه لدراسة نحوية للشّعر قد انتابها الوهن إذن. ومع ذلك ينبغي أن أذكر الهجمة البالغة الشدة ضد تطاولي على النّحو الشعريّ، تلك الهجمة التي أثارها هذه المرّة تحليل لي لقطعة متأخّرة ضمن **أزهار الشر** وهي آخر Spleen من المجموعة.

لقد كرّس يوناتان كَالّرْ J. Culler في كتابه **الشعرية البنْيوية** فصلاً كاملاً لمناقشة «التّحليل الشّعري لياكوبسون». إنّنا نعرف أن تناوبَ مزدوج فغيرَ مزدوج يلعب دوراً حاسماً في بنينة النّصوص الشّعرية. إن تمييز القوافي المزدوجة وغير المزدوجة في نفس المقطع الشّعري يشكّل واحداً من أشكال القافية المزدوجة المتعارف عليها، وكذلك الأمر بالنّسبة لمختلف أنماط التّمايز العروضي بين الأبيات المزدوجة وغير المزدوجة. إن الفوارق البنيوية بين المقاطع الشّعرية من قصيدة قصيرة وبالخصوص بين المقاطع الشّعرية المزدوجة وغير المزدوجة يشكّل جزءاً من هذه السّمات التي توقظ فضول المحلّل، وبالخصوص حينما تكون المعايير الواضحة والبارزة حاضرة في كل النّص كما هو الأمر بالنّسبة للمقاطع الشعرية الرّباعية الخمسة في Spleen. هناك تمييز متماسك بين المقاطع الشّعرية الثلاثة غير المزدوجة والمقطعين الشّعريين المزدوجين. لا يستعمل النّص في عمومه الأفعال إلا بضمائر الغائب، تلك الأفعال المسمّاة «غير مشخَّصَة» في التراث اللّساني؛ وعلى العكس من ذلك، فإن الأشكال الضّمائرية تتّبع مبدأ مختلفاً تماماً. إنّنا نعثر على ضمائر الغائب في المقاطع الشّعرية المزدوجة سواء محولة إلى مصادر، nous (I-4)، أو محولة إلى صفات، nos (III-4)، mon (V-4) (V-4). إن صيغة ضمير المتكلّم متعارضة في المقاطع الشّعرية الثلاثة غير المزدوجة بضمير الغائب والمحول إلى مصدر في il I-4، والمحول إلى صفة في III-1 و 4، Ses وفي son V-4. وهكذا فإن نهاية كل مقطع شعري غير مزدوج تقدّم نفس المتوالية من ضمائر الغائب والمتكلّم في تناسب متناظر : الضمير il متبوعاً بالضمير nous، والضميران التملّكيّان الجمْعِيان Ses و nos والضميران التملّكيّان المُفردَان son و mon . وبالعكس فإن الصّيغة الضميرية غير موجودة في المقاطع الشّعرية

المزدوجة إلا في صيغة الغياب مع se الانعكاسي (II-3، II-4، IV-4). إن المجاورة الدّاخلية أو الخارجية لهذه الأشكال مع العبارات التّابعة لهي خاصية للمقاطع الشعرية المزدوجة

S'en va battant les murs (II 3) et se cognant la tête (II.4) qui se mettent à geindre (IV,4)

كل هذا يكشف لنا أن الصّيغ الضمائرية توجد في المقاطع الشّعرية الخمسة، وفي كل مرّة توجد في البيت الرّابع والخامس ويمكن أن تظهرا معاً مرّة ثانية في بيت سالف من نفس المقطع الشعري. إنّ الحضور الضّروري لصيغ ضمير المتكلّم في نهاية كل مقطع شعري غير مزدوج، ذلك الحضور الذي يبرزه التعارض مع ضمير الغياب في نفس البيت، لَهُو علامة على الأهمّية التّداولية الحاسمة لفعل القول. والدّور الوحيد الذي يلعبه شخص المخاطَب يبرزه هنا غياب صيغ ضمير المخاطب، والانتقال من جمع nous و nos (I و III) إلى إفراد mon (V-4) وهذا إجراء أساسي في اللّغة لاَحَظَه كثيرٌ من الفلاسفة واللسانيين منذ قرون وفسّره بطريقة جيّدة واحد من اللّسانيين الأكثر نباهة في عصرنا وهو إميل بنْفِنيسْت.

تضفي الإحالة على المتلفّظ وعلى قريبه جواً أكثر ذاتية على المقاطع الشّعرية غير المزدوجة متباينة بالانفصال عن المقاطع الشّعرية المزدوجة. وفي الأخير نستطيع أن نلاحظ طباقاً بين الحركة الهابطة في تصويرية المقاطع الشّعرية غير المزدوجة والحركة الصّاعدة في المقاطع الشّعرية المزدوجة.

(I) Le ciel... pèse... sur l'esprit
(III) La pluie étalant ses immenses traînées
(V) L'Angoisse atroce, despotique, sur mon crâne incliné plante.

في تباين مع :

(II) Esperance... battant... les ailes
et se cognant à des plafonds pourris
(IV) Des cloches... lancent vers le ciel...

لم يدرك كَالّرْ أيَّ اختلاف من هذه الاختلافات الواضحة في بنْيَنَة المقاطع الشّعرية المزدوجة وغير المزدوجة. إنه يرفض ساخراً فكرة «تناظر المزدوج وغير المزدوج»[33] وَ «البحث عن تمييزات الصّيغ النّحوية». إنه لا يدرك دلالة هذه التّعارضات الحاسمة بالنّسبة للّغة وللفكر، مثل دلالة ضمير المتكلّم مقابل الصّيغ غير المشخّصة. وبطريقة نزقة ويمكن القول بطريقة ساذجة، يدّعي «أنه يمكن أن نقسّم المقولات التوزيعية بشكل يكاد يكون

33) يوناثان كالر. **الشعرية البنيوية** ص 59.

اختيـاريـاً». وهو لا يـأخـذ بعين الاعتبـار لا التّوزيع الـدّقيق المقطعي الشعري للمتعـارضـات النحوية ولا الموضوعية اللّسانية الدّاخلية لنظام تراتبي كامن في التّعارضات النّحوية.

إن ناقـداً غير بصير بتقسيم ربـاعيـات Spleen سيظلّ بـالتّـأكيـد غير حسّـاس أو منشغلاً بخصومـات صبيـانيـة بخصوص التّقسيم الفرعي للرّبـاعيـات غير المزدوجـة إلى مقطـوع شعري مركزي ومقاطع شعرية طرفية (الاستهلاليـة والاختتـاميـة). وعلى الرّغم من أن كلّ واحـدة من هذه المجموعات تُقَدّم ما يسمّيه بُودْلِير نفسه «طريقته في البناء» فـإن القصيـدة تكشف بوضوح درجات مختلفة للانضمام إلى القانون البُودْلِيري «الذي يلزمنا على تغيير المصـدر بـالصّفـة». إن الرباعيتين المزدوجتين تتضمّنان قدراً قليلاً من الصّفـات، والمقـاطع الشّعريـة المزدوجـة تتضمّن منها القدر الأكبر. والمشابهة بين الرّباعيتين الطّرفيتين يدعّمها ورود نفس الزّوج من النّعوت :

longs ennuis (I.1) jours noirs (I.4)

وكذلك :

longs Corbillards (V.1) drapeaux noirs (V.4)

وفيما يتعلّق بخصائص الرّباعيـة المركزيـة ومقولـة الصّفـات التي لم تفهم جيـداً من قبل ناقدنا يُنْظر كتابنا **قَضَايَا الشّعرية** (ص. 496 ـ 497) وإحالته على المساهمـة النّبيهـة لتِنْيير Tesnière.

يتبع كَالِّرْ بـأمـانـة بعض المبـادئ المتجـاوزة في التّعـارض مع علم اللّغـة : «فـالمقولات اللّسانية هي» بالنّسبة إليـه «كثيرة وشـديـدة المرونـة» إلى حـدّ أن كل بحث حول تنظيمهـا لا يجدي : «حتّى حينمـا تمكننـا اللّسـانيـات من إجراءات دقيقـة ومصـاغـة جيّـداً لأجل تصنيف ووصف عناصر نصّ ما فإن هـذا لا يصف مع ذلـك مـا يشكّل نظـامـه»، إن نفس الشّـك العقيم يقوده إلى الرّيبة في الدّور الشّعري للمتواليـات الصّوتيـة المتكرّرة بـإلحـاح، وبـالخصوص في الأزواج الخمسة من المصوتات الأنفيـة المسبوقـة أو المتبوعـة بصفيريـات في الأبيـات الثلاثـة الأخيرة للمقطـع الشعري الرّابـع، مـع صـدى البيتين الطّرفيين للمقطـع الشعري الخـامس. إنـه يـذهب إلى حـدّ تجـاهل الحـافز الأسـاسي للقصيـدة مع تـأليفهـا الكثيف والغريب من الصّـور المتناظرة والأوجه البلاغية اللاحقية والإعرابية والتجنيسات :

l'eSPRit en proie (II.2) L'eSPeRance, (II,2). esPRIts (IV.3) l'eSPoiR (V).

إن كتابات كَالِّرْ، التي تخطئ بقدر ما تدّعي، تُبيّن كلّ عجزها عن الإمساك بمـا يتكون منه المنظوم وبالخصوص منظوم الشّعر الفرنسي، وعجزه عما يُبَنْيِنُ قصيدة ما. وبالنّسبـة للنّقـاد

الخارجين من نفس القالب الذي خرج منه كَالّر فـإن مهمّتهم الوحيـدة هي النّقـد والرّفض لكل الأُسس الأَولية للبحث التّحليلي حول الآثار الشّعرية دون أن يقترحوا هم أنفسهم أي شيء مهمـا كان.

أختتم هذا المسح مشيراً إلى الهجوم الأَضعف ولكن الأَشـدّ تعـاليـاً ضـد التّحليل اللّسـاني للوقائع الأَدبيـة. هـذه الهجمـة لا تفتتح أي أُفق لأَجل تفسير هـذه القصيـدة الأَخـاذة التي هي Spleen، ولا أية قصيـدة أُخرى. وإذا ذكرتهـا مع ذلـك فلأَجل التّعبير عن الأَمل في أن تتقـدّم الأَبحاث من اليوم فصـاعـداً نحو تـأويل تـام لعلم اللّغـة ولـدراسـة الفن اللّفظي ولكي تُتجـاوز الادّعاءات التي تضعف أو تكسر هذا الميل إلى الاندماج.

التـوازي[1]

كـ.پ : تقودنا مسألة الثنائية ومكوّنـات النسق الموسومـة إلى موضوع التوازي الـذي هو عنصر هامّ وعنصر قد يحتلّ المنزلـة الأُولى بـالنّسبـة للفنّ الأَدبي. ولقـد شكّل هـذا شـاغلاً من مشاغلكم العلميـة الأُولى. إن التوازي تـأليف ثنـائي. وتـدقّقون دائمـاً أن التوازي تمـاثل وليس تطابقاً. إلا أنّ مفهوم التّماثل، إضافة إلى ذلك، يمحو بطريقة مـا، عـدم التّسـاوي بين طرفين. إنه يُسَوِّي الأَولية الهرمية لأَحد الطّرفين، فكيف يجب والحالة هذه، أن يُعـالَج الطّرف الموسوم من هذا الزّوج ؟

وهناك بالإضـافـة إلى هـذا سؤال مهمّ : كيف يمكن أن نحـدّد اختيـار وحـدود العنـاصر المتماثلة ؟ لقد طرحتم في دراستكم الأَساسية

«Gramatical parallelism and its Russian Facets» المنشـورة في **Language**، 1966 بواسطة الأَسئلة التي هي في نفس الآن تعليمات : «[يتعلّق الأَمر بمعرفة] إلى أيّ حدّ وبالنّظر إلى أيِّ شيء تكون الكيانات المتناسبة بموقعها متبادلة التّشابه» و «مـا هي (...) المقولات التي يمكن أن تصبح متماثلة ضمن الخطاطة المطروحة للدّرس».

لقد كشفتم بطريقـة جيّـدة أنّ «أنماطـاً معيّنـة من التّشـابـه إجبـاريـة أو أنهـا تحظى بتفضيـل كبير» وأنتم تعتمـدون على مثـال تنـوّع مُغَنًّى بـه لحكـايـة من القرن السـابع عشر، «Gore – zloscast'e» «شقي منحـوس»، التي سبـق لكم أن درستمـوها منـذ سنـوات. وفي كـل الأَحوال، فإن هناك عـدداً من الحـالات حيث يتوصّل البـاحث بصعوبـة إلى تحـديـد الأَسـاس

[1] نشر هذا الحوار في R. Jakobson, K. Pomorska. **Dialogues**. Flammarion. Paris 1980.

الدّلالي للعناصر الثابتة لزوج ما، أو حتّى إلى الكشف عن مكمن التوازي. إنّنا نرى ذلك بوضوح في المؤلَّف الحديث والجيّد لجيمس فوكس The comparative study of parallelism حيث يحاول أن يكشف عن الدّلالة المعقّدة جدّاً للتوازي المستمرّ في الشّعر الشّعبي لسُكّان روتي Roti. وتتّخذ دراسة هذه المسائل مسلكاً منعرجاً أخّاذاً، وتَعِدُ بسلسلةٍ من الإبداعات ويمكن أن تؤدّي إلى توجّهات منهاجية جديدة. وهناك عائق عكسي يكمن في تحديد طبيعة التوازي نفسه في الآثار الحديثة وخاصّة منها الآثار الشّعرية. ليس لهذه النّصوص، خلافاً للآثار الأدبية الشّعبية، نسَق ثابت من الأزواج، كما أن الباحث يقتصر أحياناً على الافتراضات في تحديد الأزواج المتماثلة.

فما هي المراحل التي قطعتها دراستكم للتوازي ؟ وكيف أثرت المسائل الفونولوجية على هذه الدّراسة ؟ لقد أشرتم مرّة إلى أنّه قد سبق لكم أن شرعتم في تحليل أُنشودة «Gore» وذلك سنة 1917 في باكو Bakou.

ر.ي : إن موضوع التوازي لا يستنفد، ولا أعتقد أنه قد استهوتني مسألة خلال حياتي العلمية بقدر ما استهوتني مسألة التوازي. ففي المرحلة التي كنت فيها طالباً يافعاً، أي 1915، كانت حلقة موسكو اللّسانية تتخذ من الشّعر الفلكلوري الرّوسي كموضوع أول للدّراسة، كما كانت تتّخذ أنواعه المختلفة للإنشاد، وبالخصوص الشّكل الملحمي الذي قد يكون أكثر أصالة، وكما كنّا نحسّ آنذاك، الأكثر قدماً من كل الأشكال في كنز الشعرية الشّفوية الرّوسية، لقد حلّلنا وناقشنا تنوعات هذا الشّعر اعتماداً على هذا التّسجيل الممتاز للنّصوص الملحمية الشّعبية التي تشكّلها مختارات نصوص القرن الثامن عشر الشّهيرة والمنسوبة إلى كِيرشَا دَانِيلُوف Kirsa Danilov ـ فاسمه هذا يوجد في المخطوطة التي أعاد نشرها بعض العلماء سنة 1902. واقترحَت جامعة موسكو أيضاً سنة 1915 كموضوع للبحث لنيل جائزة بسْلاَيِيف Buslaev ـ يتعلّق الأمر باللساني والفلكلوري الشهير ـ لغة القصائد الملحمية لروسيا الوسطى المسماة بِيلِينِي والتي سبق تسجيلها في حوض نهر ميزن Mezen من قبل العالم الكسندر دمترييڤيتش جريجوريف (1874 ـ 1945) في بداية القرن. وقد وَاجَهْتُ من جديد وأنا أشتغل في هذه النّصوص مشاكل متنوّعة يطرحها الشّعر الملحمي الشّعبي الرّوسي، تلك المشاكل التي لم تعالجها بتاتاً المختصرات العلمية لتلك الفترة بطريقة مُرْضِيَة. وفي الأخير، دائماً في بحر 1915 حَظِيتُ بفرصة الاستماع إلى الحاكية المرموقة والمسنّة مارية كريفوبولينوڤا Marija Krivopolenova (1843 ـ 1924) التي جيء بها إلى موسكو من حكومة أرخانجلسك Arkhanguelsk لكي تنشد الشعر الملحمي، وهكذا استطعت بفضل هذا التثبّتَ من الملاحظات

التي سبق أن أبديتها حول الشّعر الملحمي. وقد كان علي أن أعود لاحقاً مرّات عديدة إلى المشاكل المعتلّقة بأشعار بيلِيني الرّوسية. وقد سَمح لي لاحقاً التّحليل المقارن لبنيتها التطريزية إلى إرجاع هذا الشّعر عبر مراحل إلى العروض السلافي المشترك، ثم بإرجاعه إلى العروض الهند ـ أوروبّي. ولقد أسعفتني أيضاً أبحاثي حول أشعار بيلِيني على الكشف عن قدم مواضيعه الأدبية وخاصّة الكشف عن أساسها التّاريخي والميثولوجي. إلا أن دراساتي حول التراث الشّفوي للشّعر الرّوسي لم تقف عند هذه المسائل. لقد استرعى انتباهي منذ أن كنت طالباً، التنظيمُ الداخليُّ البالغ الوضوح دوماً لشعر المنشودات الشعبية الرّوسية، وقد استرعى انتباهي على وجه الخصوص هذا التوازي الذي ربط من البداية إلى النّهاية أبياتاً متجاورة. وقد كان علي أن أندهش أكثر لكون هذه الواقعة الأساسية لم تنل شيئاً من عناية المختصّين في الفولكلور الرّوسي. لقد كان معروفاً بشكل جيّد هذا النّمطُ من التّنظيم المتماسك للنّص بواسطة بيتين في النّظم التوراتي الذي تمّ فيه استيعاب مصطلح التوازي نفسه منذ مائتي سنة بالضبط. ولقد كانوا يقارنون فيه التنظيم إلى التوازي المطّرد للملحمة الفنلندية. يَتّبعُ التوازي في الشّعر الرّوسي بدقّة هذه الأنساقَ، رغم أن هذا التوازي هو هنا أوفر حرّية وتنوعاً. لقد قمت، على هدْيِ هذا التوجيه بتحليل نصٍّ معزول مثبت في مجموعة كيرشا دنيلوف وهو يتّخذ له موقعاً في الحدود بين الشّعر الغنائي والملحمة، أي أنه عيّنة قصيرة (من 21 بيتا في المجموع) من مجموعة القصائد الهامّة الدائرة حول موضوع البؤس. وقد كنت وعدت آنذاك بمقالة حول هذا الموضوع للمجلّد الثالث من «مؤلّف حول نظرية اللغة الشّعرية» الذي كانت تحضره أوبوياز Opojaz. وقد تمّ مع ذلك نشر هذا المؤلّف سنة 1919 بدون مقالتي. ولقد اعتبرت ذلك المقال ولسبب وجيه تناولاً أولياً وناقصاً للموضوع الذي ينبغي أن يُبَلْوَر وأن يراجع حين تصبح مبادئ التّحليل اللّساني مدقّقة قبل ذلك. لقد أنضجت خلال نصف قرن فكرة أن أتناول تناولاً مختلفاً الواحد والعشرين بيتاً المكوّنة لقصيدة **الشقاء** في صياغة كيرشا واستعملتها لأجل المونوغرافية حول التوازي النّحوي ومظهره الرّوسي المنشور سنة 1966 في مجلّة **Language** الأمريكية. إلا أن هذه المونغرافية نفسها ليست في نظري إلا تناولاً تخطيطياً وأولياً.

وقبل مائة سنة من كتابة مقالاتي، أي في سنة 1865، كتب واحدٌ من ألمع شعراء القرن الماضي، وهو بدون شك واحد من المنظّرين الأكثر جاذبية في الفن الشّعري، جيرار مانلي هُوبْكِنس (1844 ـ 1889) وهو ما يزال طالباً يافعاً : «إن الجانب الزّخرفي في الشّعر، بل وقد لا نخطئ حين نقول بأن كل زخرف يتلخّص في مبدإ التوازي. إنّ بنية الشّعر هي بنية

التوازي المستمرّ الذي يمتدّ مما يسمى التوازي التّقني للشّعر العبري والتّرنيمات التّجاوبية للموسيقى المقدّسة إلى تعقيد الشّعر اليوناني والإيطالي أو الإنجليزي». إن لهوبكنس كَامِل الحق في ظنّه أن «أي شخص سَيُفَاجَأُ بمعرفة أن توازي التّعبير» يلعب دوراً هاماً، إلا أنّه ما يزال مجهولاً، في شعرنا.

هناك نسق من التناسبات المستمرّة على مستويات متعددة : في مستوى تنظيم وترتيب البُنَى التّركيبية وفي مستوى تنظيم وترتيب الأَشكال والمقولات النّحوية وفي مستوى تنظيم وترتيب التّرادفات المعجمية وتطابقات المعجم التّامة. وفي الأَخير، في مستوى تنظيم وترتيب تأليفات الأَصوات والهياكل التّطريزية. وهذا النّسق يُكسِب الأَبيات المترابطة بواسطة التوازي انسجاماً واضحاً وتنوعاً كبيراً في الآن نفسه. إن القالب الكامل يَكشف بوضوح تنوعات الأَشكال والدّلالات الصّوتية والنّحوية والمعجمية.

لقد لاحظت سابقاً في نقد لدراسة ولفجانج ستينيتز Wolfgang Steinitz حول التوازيات في الشّعر الفينو-كاريلي finno-Carelienne (ظهرت الدّراسة سنة 1934 وكانت قد فتحت آفاقاً جديدة للبحث) أن التحليل ينبغي أن يُعَمَّقَ فيما اتّصل بالأَبيات المعزولة، إنّها تشكّل فيما يظهر أزواجاً وعلاقات أصيلة من التوازي التي لا يلاحظها الباحث دائماً. أما بالنّسبة للوحدات المتكرّرة، فإنّها تصبح على أرضيّة التّنوعات الدّائمة أكثر وضوحاً بشكل لا يقارن. إن التّرتيب في توازيات ومشابهات داخل أزواج من الأَبيات يجعلنا نهتمّ أكثر بأية مشابهة وبأي اختلاف يُدْرَجَانِ بين الأَزواج المتجاورة للأَبيات وبين الأَشطر ضمن نفس البيت - وبعبارة أُخرى فإنّ هذا التّرتيب يُسْنِدُ إلى كلّ مشابهة وإلى كل تباين وزناً خاصّاً. إنّنا نرى مباشرة العلاقة بين الشّكل الخارجي والدّلالة، وحينما ندرك المشابهات والمجاورات داخل زوجٍ من الأَبيات المتّحدة بفضل التوازي نشعر آلياً بالحاجة إلى تقديم حلٍّ لها ولو كان لا شعورياً : فبماذا يتمّ ربط البيتين المتوازيين ؟ هل يقوم الرّبط اعتماداً على المشابهة أم على المباينة ؟ أم أن الرّبط يقوم على المجاورة، وإذا كان الأَمر كذلك فهل يتعلق الأَمر بمجاورة في الفضاء أم أنّها قائمة داخل الزّمان ؟ هناك في الأَخير سؤال من شأنه أن يحسم في فهم الشّعر : ما هي العلاقة التراتبية للوحدات المتوازية، وما هي الوحدة من بين هذه الوحدات التي تخضع للأُخرى، وبعبارة أخرى كيف يتوزّع «الحامل» و «المحمول» حسب مصطلحات البلاغة ؟ وكيف يتمّ الإيحاء بتلك العلاقة - هل يتمّ ذلك اعتماداً على المحتوى الدّاخلي للأَبيات أم على مجرّد كون أحد الأَبيات يتقدّم على الآخر أم اعتماداً، في الأَخير، على الموقع الذي يحتلّه زوج الأَبيات ضمن السّياق ؟

هذا التّناغم الغني للأجزاء وللكل يلغي بكلّ تأكيد الافتراضات الجوفاء فيما يتعلّق بهزال ورتابة أنساق التوازيات في البيت المنظوم. إنّنا نستطيع أن نفسّر، اعتماداً على الإمكانات الخصبة للتّأليف الشّعري الوثيق للاتّحادات والتّعارضات، الانتشارَ الواسعَ والدورَ الذي يمكن أن يكون بالغ الأهمّية لأنساق التوازيات في الشّعر العالمي الشّفوي والمكتوب (يكفي أن نذكر بالهيمنة القديمة للتوازيات في النّظم الصيني). يكتشف الباحثون باستمرار في العالم كلّه أنساقاً أخرى من الإبداع الشّفوي القائمة على التوازي المُقعَّد. والأكثر من هذا أننا نكتشف، بفضل أبحاث الأنثروبولوجيين الذين استوعبوا مبادئ المنهاجية اللّسانية من مثل جيمْس فُوكْس، وجود علاقة حميمة فيما يتّصل بالتوازي بين الشّعر والميتولوجيا، وضمنها الطّقس. إن الدّور الذي يلعبه التوازي في التراث وفي إبداع الأسطورة يكشف عن إمكانات متجدّدة باستمرار وغير متوقّعة، في الخصائص البنيوية للتوازي. فالبنيات الثنائية، بالخصوص، تتدخّل بشكل قوي على مستويات متعدّدة للأنثروبولوجية الثقافية. إن هناك، في هذا المجال، آفاقاً مغرية لدراسة متعدّدة الاختصاصات للتوازي.

فلنعد إلى هذه المهمّة التي أصبحت مستعجلة والتي رسمها لنا هُوبْكنْس وهي العمل على دراسة معمّمة للتوازي لتتّسع لأنساق الخلق الشّعري حيث لا يتدخّل إلا التوازي الخفي وليس التوازي المقعّد. تنبغي العودة هنا إلى التّجربة المثيرة التي خاض فيها سُوسِير عبر استطراداته العبقرية في «الشعرية المصوّتة» التي أبرزها عمله النّفيس حول الجناس التصحيفي. وما يدعو للأسف أن بعض المقتطفات من هذا العمل هي وحدها المنشورة. لقد كشف هذا العمل بوضوح أن البنيات الشّعرية، على العكس من اللّغة المعتادة، ونضيف إلى ذلك : وعلى العكس من التوازي المقعّد، لا تتناسب ومبدأ «التعاقبية» في الزّمن، بحيث يمكن لنسق التناسبات الصّوتية والنّحوية وبالخصوص التناسبات الثنائية، أن تُوَزَّعَ بحرّية تامّة. وباستعمال كلمات سوسير : «إنّه لمن المسلّم به مسبّقاً أنه يمكن استئناف زوج ما في البيت الموالي أو في حيّز عديد من الأبيات». والأكثر من هذا أنه يمكن في ظلّ هذه الشّروط أن نعارض الوحدات المؤلّفة بتلك التي لا تَنْتَظِمُ بالفعل في أي زوج والتي بفعل توحّدها تثير بفضل تميّزها عن كتلة الأزواج.

ك.ب : ما هو دور التوازي في النّثر الأدبي ؟ دون أن نتحدّث بطبيعة الحال عن النّثر المسمّى إيقاعياً أو عن نثر التوراة. يعتبر بعض الباحثين أن مبدأ بنية شاملة للتوازيات في الشّعر (وهذا مبدؤك أنت) يمكن أن يمتدّ لكي يشمل النّثر، مع فارقٍ هو أنّ هذا المبدأ في النّثر يطبق على مكونات أوسع من تلك التي يطبق عليها في الشّعر. ويعتبر آخرون، عكس

ذلك، أن حضور التوازي في النثر يعارض بالضبط، فيما يظهر، تحديدكم للنّثر بوصفه بناءاً كنائياً أساساً وتحديدكم للشّعر بوصفه بناءاً استعارياً أساساً. ومهما يكن من أمر فالأكيد أن التوازي موجود في النّثر. لقد أبرز الشّكلانيون الأوائل هذا الأمر - فبعضهم أظهره بشكل غير وجيه، وآخرون مثل بِتْر م. بيسيلِي Petr M. Bicilli تناول الموضوع بكثير من الدّقة. إن الأمر يتعلّق بالشخصيات منظوراً إليها من زاوية سِمَاتِها التي تسمها بوصفها أزواجاً إجبارية. وما عدا هذه المكونات الكبيرة الواضحة يمكن أن نعثر بسهولةٍ على وحدات تيماتيقية أُخرى أشدّ تجريداً. بل يمكن أن نعثر على بنية من التوازيات المستمرّة لكل تيماتيقا الأثر الأدبي - من بينها المحاكاة الساخرة لجُوجُول أو الحكايات الأخلاقية لتُولْسْتُوي. إلا أن هذه الأمثلة تعود بطريقة أو بأُخرى إلى الفلكلور. أريد أن أطرح المشكلة بطريقة منسّقة ومن حيث المبدإ : وفيما يتّصل بعلاقة التوازي هل يمكننا أن نفترض وجود حدّ مّا واضح بين الشّعر versus والنّثر Provorsa ؟ وهذا بالخصوص على ضوء نظريتكم في النّثر، بوصفه بنية قائمة على مبدإ المجاورة ونظريتكم في الشعر بوصفه بنية قائمة على مبدإ المشابهة ؟

ر.ي : ليس التوازي شيئاً خاصاً باللّغة الشّعرية. إن هناك أنماطاً من النّثر الأدبي تتشكّل وفق المبدإ المنسجم للتوازي، إلا أننا نستطيع أن نطبّق هنا أيضاً رغم كل التّغيرات ملاحظة هُوبْكِنْس : سيندهش الباحث عندما يتأكّد من الحضور العميق للتوازي الخفي في تشكيل الآثار النثرية تشكيلاً حرّاً، حيث تكون البنى المتوازية غير مطّردة ولا تخضع مطلقاً، للمبدإ الأُولي للتّعاقب داخل الزّمن. ومهما يكن الأمر فإن هناك فارقاً تراتُبياً ملحوظاً بين توازٍ في الشّعر وبينه في النّثر. ففي الشعر يكون الوزن بالضّبط هو الذي يفرض بنية التوازي : البنية التّطريزية للبيت في عمومه، الوحدة النغمية وتكرار البيت والأجزاء العروضية التي تكوّنه تقتضي من عناصر الدّلالة النّحوية والمعجمية توزيعاً متوازياً؛ ويحظى الصّوت هنا حتماً بالأسبقية على الدّلالة. وعلى العكس من ذلك، نجد في النّثر أن الوحدات الدّلالية ذات الطّاقة المختلفة هي التي تنظّم بالأساس البنيات المتوازية. وفي هذه الحالة يؤثر توازي الوحدات المترابطة على أساس المشابهة أو التّباين أو المجاورة بشكل فعّال على بناء الحبكة وعلى تخصيص ذوات الفعل ومواضيعه وعلى انسياب التيمات السّردية.

يحتَلُّ النّثر الأدبي موضعاً وسيطاً بين الشّعر باعتباره شعراً ولغة التّواصل المعتاد والعملي، ولا ينبغي أن ننسى أن تحليل ظاهرة وسيطة وانتقالية يكون أشدّ استعصاء من دراسة الظواهر الطَّرَفية. ولا يعني هذا بطبيعة الحال الدّعوة إلى رفض دراسة الخصائص البنيوية للسّرد النّثري - إن الأمر يتعلّق بمجرّد ضبط المناهج وعدم الإغفال أبداً عن ألاّ وجود لنثر

أدبي وحيد، وإنّما هناك سلسلة من الدّرجات التي تقربه إلى أحد الطّرفين المذكورين والابتعاد به عن الطّرف الآخر. وينبغي من جهة أُخرى أن نعيّن هدفاً مباشراً هو تحديد خُصوصية النّثر الفلكلوري الذي يعتبر أشدّ ثباتاً ونصاعة حينما يُقارَن بالنّثر الأدبي ويُعتبَرَ متفرّداً وعميقاً من حيث تنوّع أساليبه. وبقدر ما يكون النّثر الفردي قريباً من الفلكلور بقدر ما تكون التوازيات سائدة فيه. لقد طرح ليون تولستوي السّؤال التّالي في مقال أساسي له : «ما هي الوسيلة التي ينبغي استخدامها؛ هل يجب علينا نحن أن نعلّم الكتابة للأطفال من أبناء الفلاّحين أم أن الأطفال من أبناء الفلاّحين هم الذين عليهم أن يعلّمونا الكتابة ؟» (1862) وذهب إلى القول بإلحاح إن حكايات الأطفال تتجاوز آثار جوته العظيمة، وحاول هو نفسه في أثره الأدبي الاقتراب من «الحكمة الطفولية». إن استقامة الأدوات المسخّرة في التوازيات عنده كانت بالدّقة البسيطة المعهودة في الفلكلور.

صحيح أن البنيات الصّوتية والأدوات التطريزية بالخصوص تفرض جوّاً جدّ ملائم لإدراك التوازي الشّعري، إلا أن هذا التأثير يكون فيها أحياناً مخفّفاً. وللإشارة إلى مثال فإنّني عندما قرأت **الشّقاء** في مؤلف كيرشا دانيلوف لم أُلاحظ على الفور الأداة التي أُبرِزَت بواسطتها الأبيات والأزواج من الأبيات المتوازية. ففي الجزء الأول من القصيدة كانت الأزواج المتجاورة هي التي تتعارض، وفي الجزء الثاني كانت الأبيات المتجاورة هي التي تتعارض. ويقدّم الجزء الافتتاحي، وهو غير مُشَخَّص impersonnel، تناوباً منتظماً لأزواج حيث يقع واحد من الارتكازين الأولين على مقطع الكلمة النّهائي المنبور ولأزواج حيث لا تتحقّق هذه الظاهرة. في حين أن الجزء الثاني، وهو مُشَخَّص personnel، يحصل فيه تناوب الأبيات حيث يكون الارتكاز الأول واقعاً على مقطع نهائي منبور، وتناوب الأبيات حيث يكون هذا الارتكاز واقعاً على المقطع ما قبل النهائي المنبور. لقد استطعت بهذا ـ مرة أُخرى ـ أن أُؤكّد أن فكرة اللّساني ليف ڤلاديميروڤيتش شيربا Lev Vladimirovič Ščerba كانت صائبة وخصبة : إن فقه اللّغة هو في الحقيقة علم للقراءة المتأنّية والمتكرّرة. والحقيقة هي أن هذا التّوزيع التبايني بشكل منتظم للنبور ولحدود الكلمات يجعلنا حسّاسين إزَاءَ كل تجلّيات التوازي الصّوتي والنّحوي.

إن تحليلاً لسانياً صارماً يسمح بإدراك مختلف تجلّيات التوازي الشّعري. ويقدم التوازي الشعري هو بدوره دعماً ثميناً للتّحليل اللّساني للّغة : إنّه يعيّن بدقّة ما هي المقولات النّحوية وما هي مكونات البنيات التّركيبية التي يمكن إدراكُها بوصفها تماثلات في نظر جماعة لغوية ما وتصبح بهذا وحدات متوازية. وعلى سبيل المثال فإن النّصوص السّلاَفية شأنها شأن

نصوص التوراة تبين لنا أن النـداء والأمر يمكن أن يحتَلاّ نفس الموقع في جملتين متوازيتين. إنّ الخاصية الإفهاميـة المشتركـة بين المقولتين تصـاحب التّمييز بين شكل الاسم وشكل الفعل وتعلو على هـذا التّمييز. وبنفس الطّريقـة فـإنّ التوازي المكوَّن من جملتين لا ينهـار أبـداً إذا كانت إحدى الجملتين تتضمن فعلاً مُسْنَداً، والجملة الأُخرى تضم المُسْنَد أي أن لهـا مُسْنَـداً في درجة الصّفر.

يمكن للتوازي النّحوي أن يقـدّم عونـاً ثمينـاً للبـاحث الـذي يرغب في دراسـة التـوازي الشّعري في أنساق اللّغة حيث يكون الفكر اللّساني بعيـداً جـداً عن فكر البـاحث. إنّـه سيسمح للباحث بتحديد السمات النّحوية الأَساسية التي تقوم عليها هذه الأَنساق التي تكون في النّظرة الأُولى بالغة الإبهام. إن التّقـاربـات الـدّلاليـة التي يمكن أن تتـدخّل في نسق من التوازيـات تمكننا من مفتاح الصّيغة الدّلالية للّغة المدروسة ولسمات الفكر اللّسـاني للمجموعـة. وتـأسيسـاً على هـذا ينبغي أن نلتزم حـذراً كبيراً ونحن نستنتج خـاصيّـات تتعلّـق بـالفكر اللّسـاني على أساس خـاصيـات اللغـة. وفي كل حـال فـإن مختلف تحـاليل التوازي الـذي يقوم عليـه الشّعر الصّيني القديم كانت غنيّة بالنّتائج البنّاءة وفتحت الطريق لاكتشافات جديدةٍ.

فهرس المصطلحات

A

accent	نبر
agrammatical	لا نحوي
aigu	حاد
allatif	مفعول إليه
allitération	جناس
alternance	تناوب
anagramme	جناس تصحيفي
antigrammatical	نحوي مضاد
antispaste	تفعيلة ذات مقطع طويل ومقطعين قصيرين ومقطع طويل
antonymie	طباق
aphasie	حُبْسَة
apostrophe	التفات
archilecteur	قارئ جامع
aspect	جهة
assonance	سجع
attribut	خبر، مسند

B

binaire	ثنائي

C

Catégorie . . . . مقولة
Césure . . . . فاصلة
Chiasme. . . . . رد الأعجاز على الصدور
Click. . . . . تمطق
Code. . . . . سنن
Combinaison . . . . تأليف
Compact . . . . متكاثف
Comparaison. . . . . تشبيه
Capulatif . . . . رابطي
Conatif . . . . إفهامي
Contexte . . . . سياق
Contact . . . . اتصال
Contiguïté. . . . . مجاورة
Contour. . . . . نطاق
Contraste . . . . تباين
Contrepoint. . . . . طباق موسيقي
Correspondance . . . . تناسب
Coupe . . . . فاصلة
Couple . . . . زوج

D

dactyle :. . . . . تفعيلة مكونة من مقطع قصير ومقطعين طويلين
datif . . . . مصدر مؤول
dénotation . . . . وضع
dental . . . . أسناني
destinataire . . . . مرسل إليه
destinateur . . . . مرسل
diachronie . . . . دياكرونية، تاريخية تعاقبية
diésé . . . . مرتفع

E

G

H

I

J

Joncture . . . . وصْل، مفصل

L

Labial . . . . شفوي
liquide . . . . مائعة
Littérarité . . . . الأدبية

M

marqué . . . . موسوم
message . . . . رسالة
métalangage . . . . لغة واصفة
métalinguistique . . . . ميتالسانية
métaphore . . . . استعارة
métonymie . . . . كناية
métre . . . . وزن
mode . . . . صيغة
modulation . . . . تغيير طبقة الصوت
more . . . . مجتزأ
motif . . . . حافز

N

narrateur . . . . سارد
nasal . . . . أنفي
non-voisé . . . . مهموس
nucléaire . . . . نووي

O

onomatopées .... الكلمات المناسبة للطبيعة
opposition .... تعارض
oral .... فموي
ordre .... رتبة
oxymore .... استعارة مفارقة

P

paire .... زوج
palatal .... حنكي
parabole .... تمثيل
parallélisme .... توازي
paronomase .... تجنيس
pause .... وقفة
pied .... تفعيلة
phatique .... انتباهية
phonème .... فونيم، صُوَيتة
phonétique .... علم الأصوات
phonologie .... صوتيات، صِوَاتة
plosif .... انفجاري
prédicat .... مسند
préfixe .... سابقة
proclitique .... متّصل سابق
proéminence .... بروز
prosodie .... تطريز

R

référent .... مرجع
référentielle .... مرجعية
rime .... قافية

S

Séléction . . . . اختيار
Sifflante . . . . صفيرية
Signe. . . . . دليل
Similitude. . . . . مشابهة
Statique . . . . سكوني
Strophe . . . . مقطع شعري
Successivité. . . . . تعاقبية
Suffixe. . . . . لاحقة
Syllabe . . . . مقطع
Symbole. . . . . رمز
Synchronie . . . . سانكرونية، تزامنية
Synecdoque. . . . . مجاز مرسل
Synonymie . . . . ترادف

T

teneur . . . . محمول
ton . . . . نغم
tonème . . . . مَنْغَم
trope. . . . . مجاز

V

Véhicule . . . . حامل
Vélaire . . . . غشائي
Verbal. . . . . لفظي
Vers . . . . منظوم، شعر، بيت
Versification . . . . نظم
Vocalique. . . . . مصوتي
Voisé . . . . مجهور
Voyelle . . . . مصوت

فهـرس

نقدّم أوّل مرّة للقارئ العربي خمسة نصوص لمعلّم الشّعرية الحديثة رُومان يَاكُوبْسُون، وهي تؤكّد انقلاب الدّراسات الشّعرية في العصر الحديث. وهذه النّصوص هي «اللسانيات والشّعرية» و «ما الشّعر ؟» و «شعر النّحو ونحو الشّعر ـ1» و «شعر النّحو ونحو الشعر ـ 2» و «التوازي».

إن اسم يَاكُوبسُون أصبح متداولاً في الثقافة العربية، نظراً لأعماله الرائدة في مجالي اللسانيات (وخاصّة الصّوتيات) والشّعرية. إلا أن أعماله الأساسية، في هذين المجالين، لم تجد طريقها بَعْدُ إلى اللّغة العربية. ولعلّ صعوبة نقلها تكمن في لغتها الواصفة التي لم تُكْتَمَل بعدُ في إطار اللّغة العربية، إضافة لاهتمام ثقافتنا بالشّروح بدل إعطاء الأولوية في التّرجمة للنّصوص الأساسية.

33 درهماً

الموزع الوحيد في المملكة المغربية
الشركة الشريفية للتوزيع والصحف
(سوشبريس) ـ الدار البيضاء